This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FINE ARTS
N
40
.K97
v.2

B 1,487,604

Künstler-Monographien

Rubens

von

H. Knackfuß

Library of the University of Michigan

The Coyl Collection.

Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1891.

Fine Arts
N
V. 2

Liebhaber-Ausgaben

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

II

Rubens

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1907

Rubens

Von

H. Knackfuß

Mit 135 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Achte Auflage

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1907

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 100 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—100) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Peter Paul Rubens. Selbſtbildnis, gemalt um 1635. Im Kunſthiſtoriſchen Hofmuſeum zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.

Peter Paul Rubens.

An einem stattlichen alten Haus in der Sternengasse zu Köln verkündet eine marmorne Inschrifttafel dem Vorübergehenden, daß hier Peter Paul Rubens geboren sei. Aber weder Köln noch auch das mit dem gleichen Anspruch auftretende Antwerpen hat das Anrecht auf die Ehre, Geburtsstätte des belgischen Malerfürsten zu sein, behaupten können. Als diese ist vielmehr das westfälische Städtchen Siegen mit nicht anzutastenden Gründen nachgewiesen worden.

Die Vorfahren des Rubens waren seit Jahrhunderten als ehrsame Bürger in Antwerpen ansässig. Sein Großvater war Inhaber einer Apotheke und Spezereiwarenhandlung; dessen Sohn Johannes aber wurde zu einem gelehrten Beruf erzogen. Johannes Rubens, geboren im Jahre 1530, studierte die Rechte zu Löwen und zu Padua und bestand in Rom im Jahre 1554 mit Auszeichnung die Prüfung als Doktor des bürgerlichen und des kirchlichen Rechts. Darauf kehrte er in die Heimat zurück, wo er sich am 29. November 1561 mit der Kaufmannstochter Maria Pypelinckx vermählte. Er wurde 1562 zum Schöffen ernannt und bekleidete dieses Amt fünf Jahre hindurch, in jener schwierigen Zeit, wo der Aufstand der vereinigten Niederlande gegen die spanische Herrschaft sich vorbereitete. Als die Geschicke des Landes in die Hände des unerbittlichen Herzogs von Alba gelegt worden und als die Häupter von Egmont und Hoorn auf dem Blutgerüst gefallen waren, hielt Johannes Rubens, der der Hinneigung zum Protestantismus dringend verdächtig war, es für geraten, die Heimat zu verlassen; ausgerüstet mit einem Schreiben der Stadtobrigkeit von Antwerpen, welches seine Ehrenhaftigkeit bezeugte, flüchtete er nach Köln, wo er gegen Ende 1568 ankam. Dort weilte damals die Gemahlin Wilhelms von Oranien, des großen Führers der niederländischen Erhebung, Anna von Sachsen. Durch deren Rechtsbeistand, den gleichfalls flüchtigen Rechtsgelehrten Johannes Betz aus Mecheln, lernte Johannes Rubens die launische und krankhaft erregte Fürstin kennen; er ward ihr Vertrauter und bald ihr Geliebter. Das sträfliche Verhältnis ward offenkundig, und im März 1571 ließ der Bruder des gekränkten Fürsten, der Graf Johann von Nassau, Rubens auf dem Wege nach dem damals nassauischen Städtchen Siegen, wohin sich Anna, die ihrer Niederkunft entgegensah, zurückgezogen hatte, verhaften und nach Dillenburg ins Gefängnis bringen. Nach dem Landrecht hatte Rubens das Leben verwirkt; da seine Schuld durch Geständnis erwiesen und da die Verhaftung auf nassauischem Boden erfolgt war, so hätte nichts den Grafen von Nassau daran hindern können, durch Vollziehung des Todesurteils die Ehre seines Bruders zu rächen, wenn nicht die beiden Fürsten der Erwägung Raum gaben, daß hierdurch das ganze Vorkommnis in unliebsamer Weise an die Öffentlichkeit gezogen worden wäre. Zudem fand der Schuldige eine beredte Fürsprache von einer Seite, von der er es am wenigsten verdient hatte. Maria Pypelinckx, seine beleidigte Gattin, bot alles auf, um seine Begnadigung zu erwirken. Zwei Briefe, durch die sie ihren gefangenen Mann zu trösten suchte, sind auf die Nachwelt

167181

Abb. 1. Studie nach einer alten Frau, als Bildnis der Mutter des Künstlers angesehen. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 8.)

gekommen, rührende Zeugnisse des hochherzigsten weiblichen Edelmuts. „Mit Freude ersehe ich," heißt es in dem einen, „daß Euer Liebden, gerührt von meiner Vergebung, nun beruhigt sind. Ich dachte nicht, daß Ihr glaubtet, ich würde dabei so große Schwierigkeit machen, wie ich auch nicht getan habe. Wie könnte ich so hart gewesen sein, Euch in Eurer großen Bedrängnis und Bangigkeit noch mehr zu beschweren, während ich Euch doch gern, wenn möglich mit meinem Blut heraushelfen würde ... Sollte ich sein, wie der schlechte Verwalter im Evangelium, dem so viele große Schulden von seinem Herrn nachgelassen worden waren und der seinen Bruder eine kleine Summe bis auf den letzten Pfennig zu zahlen zwang? Seid daher darüber beruhigt, ob ich Euch gänzlich vergeben habe: gebe Gott, daß Eure Befreiung damit zusammenhinge, wir würden bald wieder glücklich sein! ... Ich hoffe, daß Gott mich erhören wird, daß sie uns schonen, daß sie Mitleid mit uns haben mögen; sonst ist es gewiß, daß sie mich zugleich mit Euch töten werden; ich werde sterben mit gebrochenem Herzen, denn ich könnte die Nachricht von Eurem Tode nicht hören; nein, das Leben würde sofort in mir stille stehen. Aber die Worte Ihrer Gnaden (wahrscheinlich der Mutter der oranischen Prinzen), die ich in einem anderen Briefe geschickt habe, geben mir noch Hoffnung ... Mein Herz kann es nicht fassen, daß wir so gänzlich und so kläglich getrennt werden sollten ... O mein Gott, möge das nicht geschehen! Meine Seele ist solchermaßen vereinigt und verbunden mit der Eurigen, daß Ihr keinen Schmerz erleiden könnt, ohne daß ich ebensoviel davon leide wie Ihr. Ich glaube, wenn diese guten Herren meine Tränen sähen, sie würden, selbst wenn sie von Holz oder Stein wären, Erbarmen mit mir haben: ich will auch, wenn mir kein anderes Mittel mehr bleibt, hierzu meine Zuflucht nehmen, obgleich Ihr mir geschrieben habt, daß ich das nicht tun solle. Ach, wir verlangen nicht Gerechtigkeit, wir bitten nur um Gnade, Gnade, und wenn wir die nicht erlangen können, was bleibt uns zu tun übrig? O himmlischer und barmherziger Vater, hilf du uns dann! Du willst nicht den Tod des Sünders, du willst ja im Gegenteil, daß er lebe und sich bekehre. Gieß in die Seele dieser guten Herren, die wir so sehr gekränkt haben, deinen Geist der Milde, daß wir bald befreit werden von diesen Schrecknissen und dieser Trostlosigkeit; sie dauern nun schon so lange!..." Der Schluß des Briefes lautet: „Jetzt empfehle ich Euch dem

Abb. 2. Die Apostel Petrus und Paulus. Zeichnung zu einem Altargemälde. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 10.)

Herrn, denn ich kann nicht weiterschreiben, und ich bitte Euch so sehr, nicht das Schlimmste zu gewärtigen: das Schlimmste kommt früh genug von selbst; immer an den Tod zu denken und ihn zu fürchten ist härter als der Tod. Deshalb verbannet diese Gedanken aus Eurem Herzen. Ich hoffe und vertraue auf Gott, daß er Euch gnädiger strafen und uns noch zusammen für all diesen Kummer Freude verleihen wird, um was ich ihn aus dem Grunde meines Herzens bitte. Und ich befehle Euch dem allmächtigen Herrn, daß er Euch trösten und stärken möge mit seinem heiligen Geist.

Abb. 8. Bildnis eines jungen Mannes. Kopie von Rubens nach einem älteren niederländischen Bilde. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 10.)

Ich werde all mein Bestes tun, den Herrn für Euch zu bitten; und desgleichen tun auch unsere Kinderchen, die Euch sehr grüßen lassen und so sehr verlangen, Euch zu sehen, wie — das weiß der Herr — ich selbst. Geschrieben den 1. April nachts zwischen 12 und 1. Und schreibt doch nun nicht mehr ‚unwürdiger Mann', da dies doch vergeben hat

Euer Liebden getreue Gattin
Maria Ruebbens." *)

Der Seelenadel der Mutter spiegelt sich wider in der vornehmen Größe der Anschauung und Gesinnung, die den berühmten Sohn ausgezeichnet hat.

Nachdem die hochherzige Frau sich zwei Jahre lang vergeblich bemüht hatte, durch persönliche und schriftliche Bitten den Grafen Johann zur Freilassung ihres Mannes zu bewegen, erlangte sie es endlich gegen eine Sicherstellung von 6000 Talern, daß er aus dem Dillenburger Gefängnis entlassen und ihm ein Aufenthalt mit beschränkter Freiheit in Siegen gestattet wurde. Hier sahen die Gatten sich im Frühjahr 1573 zum erstenmal nach so schweren Prüfungen wieder. Während des Aufenthaltes in Siegen schenkte Frau Maria ihrem Manne zwei Söhne, von denen der ältere, Philipp — das fünfte Kind der Ehe —, geboren im Jahre 1574, sich später im städtischen Dienst von Antwerpen einen angesehenen Namen machte; der andere, der das Licht der Welt am 29. Juni 1577 erblickte und nach seinem Geburtstage, dem Fest der beiden Apostelfürsten, in der Taufe die Namen Peter Paul erhielt, war bestimmt, dem Namen Rubens die Unsterblichkeit zu verleihen.

Gegen Ende 1577 starb die Prinzessin Anna, die inzwischen von ihrem Gemahl geschieden worden war. Johannes Rubens hielt den Zeitpunkt, da seine Mitschuldige aus dem Leben geschieden war, während der Prinz von Oranien einer neuen, glücklicheren Ehe sich erfreute, für geeignet zu einem Versuche, volle Begnadigung zu erlangen. Ein im Anfang des Jahres 1578 abgesandtes Gnadengesuch, das unterstützt wurde durch die Verzichtleistung auf einen ansehnlichen Teil der hinterlegten Sicherheitsgelder — von deren Zinsen die Rubenssche Familie bis dahin bescheiden lebte —, hatte den Erfolg, daß der Bitte des Rubens, in einer den Niederlanden näher gelegenen Stadt wohnen zu dürfen, damit er in der Heimat Hilfsquellen zur anständigen Ernährung von Frau und Kindern aufsuchen könne, Gewährung zuteil wurde, unter der Bedingung, daß er sich, so oft es verlangt würde, den nassauischen Behörden stellen

*) So schrieb die Familie Rubens ihren Namen während ihres Aufenthaltes in Deutschland, um die heimische Aussprache mit der deutschen Schreibweise in Übereinstimmung zu bringen.

mußte, daß er die persönlichen Besitzungen des Prinzen Wilhelm von Oranien nicht betreten und daß er sich niemals vor diesem Prinzen sehen lassen durfte.

Die Familie Rubens kehrte nunmehr nach Köln zurück und bezog wieder das Haus in der Sternengasse. Allmählich begannen ihre Verhältnisse sich wieder zu bessern; da kam im Herbst 1582 eine jähe Störung durch den Befehl, daß Johannes Rubens nach Siegen zurückkehren und sich wieder ins Gefängnis begeben solle. Wieder verwendete sich Frau Maria in ihrer rührenden und eindringlichen Weise für den Gatten, und wieder mußte sie ihre Bitte durch ein Geldopfer unterstützen. Der Graf von Nassau gebrauchte viel Geld, um seinem Bruder im Kampfe gegen die spanische Herrschaft Beihilfe zu leihen. Gegen Verzichtleistung auf den Rest des Bürgschaftsgeldes — bis auf 800 Taler, die ihm verblieben — erhielt Rubens endlich im Januar 1583 seine volle Freiheit. Doch verließ er Köln nicht mehr; er starb dort am 1. März 1587 und ward in der St. Peterskirche begraben. Wenn man die traurigen Erlebnisse der Familie kennt, so kann man nicht ohne Rührung die Lobesworte lesen, die seine Witwe ihm in der Aufschrift des hinter dem Altar der genannten Kirche befindlichen Grabsteins gespendet hat. Des Aufenthalts in Siegen geschieht in der Grabschrift keine Erwähnung. Es ist leicht zu begreifen, daß die Familie es gern vermied, davon zu sprechen; gewiß hat die liebende Mutter die düsteren Ereignisse und ihre schweren Bekümmernisse nach Kräften vor den Kindern verborgen zu halten gesucht, und so konnte Peter Paul Rubens später in gutem Glauben sagen, daß er die ersten zehn Jahre seines Lebens in Köln zugebracht habe, und es ist nicht zu verwundern, daß jahrhundertelang Köln als sein Geburtsort gegolten hat. Von dem Knaben erfahren wir aus jener Zeit, daß er mit großer Leichtigkeit lernte und in den Anfangsgründen der Wissenschaften seine Altersgenossen schnell überholte; die bedeutsamste Grundlage für die spätere Größe des Mannes war zweifellos dasjenige, was Herz und Seele des Knaben von der hochherzigen und liebevollen, im Leid zur Heldin gewordenen Mutter empfingen.

Im Juni 1587 erhielt die Witwe die Erlaubnis, mit ihren Kindern nach Antwerpen zurückzukehren; im folgenden Jahre traf sie dort ein. Peter Paul erhielt zunächst seine weitere wissenschaftliche Ausbildung in der sogenannten Pfaffenschule. Er erwarb sich ausgedehnte Kenntnisse. Wie leicht er lernte, davon gibt die in seinem späteren Leben zutage tretende Gewandtheit im Gebrauch fremder Sprachen ein beredtes Zeugnis; er schrieb ein fließendes Latein, und neben seiner vlämischen Muttersprache und dem Deutsch seiner Knabenjahre waren das Spanische, Französische, Italienische und Englische ihm geläufig. Daß er in der Schule ebensosehr um seiner Liebenswürdigkeit, wie um seiner geistigen Anlagen willen geschätzt wurde, hat ein Schulgenosse von ihm, der berühmte Buchdrucker Balthasar Moretus, bezeugt. Zur Ausbildung in der guten Lebensart wurde Peter Paul auf einige Zeit von seiner Mutter als Page zu einer Frau Margarete von Ligne, Witwe des Grafen Philipp von Lalaing, geschickt. Bald trat seine

Abb. 4. Demokritos, aus einer von Rubens gezeichneten Folge antiker Charakterköpfe. Stich von L. Vorstermann. (Zu Seite 11.)

Abb. 5. Demosthenes, aus einer von Rubens gezeichneten Folge antiker Charakterköpfe. Stich von H. Witdoek. (Zu Seite 11.)

Neigung zur Malerei ungestüm hervor. In Antwerpen blühte damals die Malerei, obgleich die Stadt infolge der schweren Belagerung durch den Prinzen von Parma (1584 bis 1585) verarmt und verödet war; es war, als ob die unglückliche Stadt für den Verlust der Freiheit und den unaufhaltsamen Niedergang unter der spanischen Herrschaft — in der Zeit von 1584 bis 1589 sank die Zahl der Bevölkerung von 85 000 auf 55 000, Gras wuchs auf den Straßen, man begegnete weder Reitern noch Kutschen — in der schönen Traumwelt der Kunst einen Ersatz gesucht hätte.

Peter Paul Rubens' erster Lehrmeister war der Landschaftsmaler Tobias Verhaeght, bei dem er indessen nur kurze Zeit blieb. Vier Jahre lang lernte er dann in der Werkstatt des Adam van Noort, eines von den Zeitgenossen wegen seiner Geschicklichkeit gepriesenen Malers, über dessen Können wir uns heute schwer ein Urteil bilden können, da kein einziges Gemälde vorhanden ist, das ihm mit unbedingter Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Vier weitere Jahre lernte Rubens bei Otho van Veen (Venius), dem „Fürsten der belgischen Malerei jener Zeit"; der war ein sehr gelehrter Mann von vornehmer Herkunft, sein Geschlecht, das den Titel der Herren von Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn usw. führte, stammte von Herzog Johann III. von Brabant und Isabella von Veen ab; als vollendeter Hofmann stand er bei dem Prinzen von Parma, dessen Hofmaler er war, in gutem Ansehen; er malte in dem „manieristischen", die Italiener nachahmenden Stil der Zeit, und innerhalb dieser gefühlsarmen Richtung hat er recht achtbare Werke geschaffen. Im Jahre 1598 wurde Peter Paul Rubens als Meister in die St. Lukasgilde aufgenommen.

Wir wissen nicht viel von den Erstlingsschöpfungen des jungen Künstlers. Als sein frühestes erhaltenes Gemälde gilt eine Verkündigung Marias in überlebensgroßen Figuren, in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien. Da sieht man, wie in die kalte und gekünstelte Darstellungsweise, die der Schüler von seinem Lehrer gelernt hatte, die gesunde Eigenart des Künstlers in den blühenden Gestalten allerliebster Kinderengel hineinlacht. In der Alten Pinakothek zu München, die von allen deutschen Sammlungen die größte Zahl Rubensscher Gemälde enthält, befindet sich ein skizzenhaft gemaltes, aber liebevoll aufgefaßtes Brustbild einer alten Frau in schwarzem Schleier, mehr Studienkopf als Bildnis (Abb. 1). Wenn die Überlieferung recht hat, die diese Frau mit dem Ausdruck reiner Herzensgüte in den auch von erlittenem Leid erzählenden Zügen als die Mutter des Künstlers bezeichnet, so läge auch hier ein Frühwerk vor: das Bild müßte vor Rubens' Abreise nach Italien entstanden sein.

Ein längerer Aufenthalt in Italien galt damals als unerläßliches Haupterfordernis für die Ausbildung eines Malers. Rubens trat am 9. Mai 1600 seine italienische Reise an. Zuerst wandte er sich nach Venedig; die Werke der großen Meister der Farbe, die dort zu sehen waren, zogen ihn besonders an. Durch die Vermittelung

eines mantuanischen Edelmannes, den er in Venedig kennen lernte, wurde er noch in demselben Jahre an den Hof zu Mantua berufen. Der Herzog zu Mantua, Vincenzo Gonzaga, unter den vielen kunstliebenden Fürsten der Zeit einer der eifrigsten Gönner und Förderer der Künste, stellte den jungen Niederländer mit einem Jahresgehalt von 400 Dukaten als Hofmaler an. Wir erfahren, daß Rubens ihm zuerst außer verschiedenen anderen Bildern mehrere schöne Bildnisse malte. Zur Anfertigung von Kopien berühmter Werke älterer Meister wurde er dann im Jahre 1601 nach Rom geschickt. Während er hier verweilte bekam er auch von der Heimat aus einen Auftrag. Erzherzog Albrecht von Österreich, den König Philipp II. von Spanien im Angesicht des Todes mit seiner Tochter Isabella vermählt hatte und der seit 1598 die Regierung der spanischen Niederlande mit einer gewissen Selbständigkeit führte, trug den Titel eines Kardinals der Kirche S. Croce in Gerusalemme zu Rom. Er benutzte die Anwesenheit seines kunstbegabten Untertanen in der ewigen Stadt, um seiner Kirche drei Altargemälde zu schenken. Die Dornenkrönung, die Kreuzigung und die Kaiserin Helena mit dem von ihr aufgefundenen Kreuz Christi waren die Gegenstände, die Rubens im Auftrage seines Landesherrn für die genannte Kirche malte. Die drei Gemälde, die sehr bewundert wurden, blieben bis 1811 an ihrem Platz; dann kamen sie nach England, wurden im folgenden Jahre wieder verkauft und sind schließlich, stark beschädigt, in die Kapelle des städtischen Hospitals zu Grasse in Südfrankreich (nahe bei Cannes) gelangt.

Die unbegreifliche Schnelligkeit des Schaffens, in der Rubens ohnegleichen war, muß er damals schon besessen haben. Bereits am 20. April 1602 war Rubens nach Erfüllung der vom Erzherzog Albrecht und vom Herzog zu Mantua ihm gestellten Aufgaben wieder am Hof des letzteren.

Es versteht sich von selbst, daß Rubens den Aufenthalt in Rom eifrig benutzte, um die Werke des Altertums und der großen Meister der italienischen Renaissance zu studieren. In der reichen Sammlung von Gemälden und Bildwerken, welche Vincenzo Gonzaga besaß, hatte er schon vielfältige Gelegenheit zu solchen Studien. Aber erst in Rom trat ihm die gewaltige Erscheinung Michelangelos entgegen. Das Louvremuseum zu Paris bewahrt treffliche Zeichnungen von Rubens nach den Propheten

Abb. 6. Tiberius und Agrippina. In der Fürstlich Liechtensteinschen Bildergalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 11.)

Abb. 7. Studienzeichnungen. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 12.)

Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Der Eindruck, den die Erzeugnisse dieses Riesengeistes auf ihn machten, hat lange nachgewirkt. Sein Bemühen, in selbstgeschaffenen Gestalten der wuchtigen Größe des Florentiners nahe zu kommen, spricht sehr deutlich aus einem Bilde der beiden Namensheiligen des Künstlers, das, auf der Grundlage einer Farbenskizze (zu Brüssel in Privatbesitz) und einer die Komposition in ein geeigneteres Format bringenden Zeichnung (in der Albertina zu Wien, Abb. 2), mehrere Jahre nach Rubens' Heimkehr in überlebensgroßem Maßstab ausgeführt worden ist (in der Münchener Pinakothek).

Anziehend ist die Betrachtung der Art und Weise, wie Rubens italienische Gemälde kopierte. Er wußte seine Vorbilder mit großer Treue wiederzugeben, besonders wenn es sich um Werke Tizians handelte, den er als den größten Farbenkünstler verehrte und liebte; und doch ließ er dabei sein persönliches Farbenempfinden, gewiß nicht ganz unbewußt, durchschimmern. Ein schönes Beispiel ist das Bildnis von Tizians Tochter Lavinia, im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, nach dem in der Dresdener Gemäldegalerie befindlichen Original. Öfter aber gestaltete die Kopie sich so, daß man sie eher als eine getreue Übersetzung des Originals in Rubens' künstlerische Ausdrucksweise bezeichnen könnte. So hat er auch in späterer Zeit noch kopiert, und nicht ausschließlich nach den großen Italienern. Die Münchener Pinakothek besitzt das Brustbild eines jungen Mannes, das man unbedenklich für ein von Rubens nach dem Leben gemaltes Bildnis halten würde, wenn nicht das Vorhandensein eines übereinstimmenden Bildes von der Hand des in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu Antwerpen tätig gewesenen Malers Joos van Cleve (im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin) bekundete, daß Rubens hier ein altes Bild aus Wohlgefallen an dessen künstlerischen Eigenschaften in seiner Weise nachgemalt hat (Abb. 3). Bisweilen wurden aus den Übersetzungen Umdichtungen; so in einer Grablegung Christi (in der Liechtenstein-Galerie

zu Wien), die ein berühmtes Gemälde des bei Rubens' Anwesenheit in Rom dort noch tätigen Caravaggio nachbildet. Eine Komposition Mantegnas, die ein Stück aus Cäsars Triumphzug darstellt, hat er durch Hinzufügung selbsterdachter Gruppen weiter ausgesponnen (in einem Gemälde der Nationalgalerie zu London).

Unter den Bildwerken des klassischen Altertums fesselten den jungen Meister besonders die charaktervollen Bildnisköpfe; da sah er nicht den kalten Marmor, sondern sie beseelten sich vor seinen Augen zu lebenden Menschen. Aus solcher Anregung heraus

Abb. 8. Abraham und Melchisedech. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 18.)

zeichnete er in mehr oder weniger engem Anschluß an antike Marmorwerke, bisweilen auch frei gestaltend, eine Reihe von Charakterköpfen aus der Geschichte des Altertums, die später (1638) von Kupferstechern der Rubensschen Schule, L. Vorstermann, P. Pontius, H. Witdoek und Schelte a Bolswert, vervielfältigt und veröffentlicht wurden (daraus Abb. 4 u. 5). Mit welchem feinen Verständnis Rubens die klassische Schönheit der antiken Bildwerke aufzufassen wußte, bekundet am sprechendsten das in der fürstlich Liechtensteinschen Sammlung zu Wien befindliche, offenbar nach einer Kamee gemalte Bildnis eines altrömischen Ehepaares (Abb. 6). Auf einem Studienblatte in der Alber-

tina (Abb. 7) erblicken wir einen nach der Antike gezeichneten Frauenkopf neben einem prächtigen Männerkopf nach dem Leben und zwei Studien gefalteter Hände.

Im Frühjahr 1603 unternahm Rubens im Auftrag des Herzogs von Mantua eine Reise nach Spanien. Der Herzog hielt ihn für die geeignetste Persönlichkeit zur

Abb. 9. Neptun und Cybele. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 21.)

Überreichung von Geschenken, die er dem König Philipp III. und dessen Minister, dem Herzog von Lerma, zugedacht hatte. Das Hoflager des Königs war damals zu Valladolid. Während der weiten Reise von dem Landungshafen bis dorthin regnete es wochenlang. So brachte Rubens zwar die übrigen Geschenke — darunter als Hauptstück einen Wagen mit einem Gespann von sieben neapolitanischen Pferden — unversehrt an ihren Bestimmungsort, aber die von ihm gemalten Bilder, welche einen Bestandteil

Abb. 10. Der Triumph des Helden. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel. Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 19.)

der Sendung ausmachten, waren durch die Nässe in einen schlimmen Zustand geraten. Den Vorschlag des mantuanischen Gesandten, die Bilder mit Hilfe mehrerer spanischer Maler schnell auszubessern, wies Rubens mit großer Entschiedenheit zurück, weil er „sich mit niemand anders vermengen lassen" wollte. Der Umstand, daß das Zusammentreffen mit dem König sich verzögerte, kam ihm zu statten, daß er nicht nur eigenhändig die Schäden ausbessern, sondern auch noch zwei neue Bilder, Heraklit, den weinenden, und Demokrit, den lachenden Philosophen, hinzufügen konnte. Nachdem Rubens seine Sendung beim König von Spanien erfüllt hatte, arbeitete er noch bis in den Spätherbst für den Herzog von Lerma; er malte unter anderem dessen Reiterbildnis, sowie dreizehn Einzel-

Abb. 11. Die Kreuzaufrichtung. Zeichnung mit schwarzer Kreide und Rötel auf grünem Papier, mit Wasserfarben angetuscht und mit weißen Lichtern gehöht. Im Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 24.)

figuren: Christus und die Apostel. Erhalten sind von diesen Werken die beiden Philosophen und die zwölf Apostel; sie werden, zum Teil in sehr beschädigtem Zustand, im Pradomuseum zu Madrid aufbewahrt. Eine spätere, von Schülern ausgeführte Wiederholung der Apostelbilder und des dazugehörigen Christusbildes, das in Madrid fehlt, befindet sich im Palazzo Rospigliosi zu Rom, eine inhaltsgleiche Reihe von Zeichnungen in der Albertina zu Wien.

Anfang 1604 kehrte Rubens nach Mantua zurück. Seine Hauptarbeit in diesem und dem folgenden Jahre war die Anfertigung dreier großer Altarbilder für die Jesuitenkirche; das Hochaltarbild stellte die heilige Dreifaltigkeit mit der in Anbetung knienden Familie Gonzaga dar, die beiden anderen die Taufe und die Verklärung Christi. Bei

der Einnahme von Mantua durch die Franzosen im Jahre 1797 wurden die drei Gemälde entführt. Das mittlere kam später, in zwei Stücke zerschnitten, in die Stadt zurück, wo es gegenwärtig in der Bibliothek der Akademie aufbewahrt wird; die Verklärung ist in das Museum zu Nancy gekommen, die Taufe Christi befindet sich seit

Abb. 12. Die Kreuzaufrichtung. Kupferstich von Witdoek nach dem Altargemälde von 1610. (Zu Seite 26.)

1876, leider stark übermalt, im Museum zu Antwerpen. — Von Kaiser Rudolf II. erhielt Rubens im Jahre 1605 den Auftrag, zwei Gemälde von Correggio zu kopieren.

Vom Spätherbst 1605 bis zum Sommer 1607 verweilte Rubens wieder in Rom. Seinem Eifer, das Studium der Antike und der großen römischen Maler fortzusetzen,

legte der Herzog von Mantua kein Hindernis in den Weg. Die Ausdehnung des Urlaubs wurde durch einen Auftrag begründet, den Rubens in Rom bekam: die Anfertigung des Hochaltargemäldes für die eben fertig gewordene Kirche der Oratorianer, die heute

Abb. 13. Rubens und seine Gemahlin Isabella Brant. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 22.)

noch gewöhnlich als die „Neue Kirche" (Chiesa Nuova) bezeichnet wird. An eine heftige Krankheit, die Rubens damals, infolge von nicht genügender Berücksichtigung der klimatischen Verhältnisse Roms, durchmachte, erinnert ein einzigartiges Bild im Suermondt-

Museum zu Aachen: ein in weiter Landschaft stolzierender prächtiger Hahn; den hat Rubens, in scherzhafter Aufnahme der antiken Sitte, dem Gott der Heilkunde Hähne zu opfern, für den deutschen Arzt Dr. Faber, dem er seine Genesung verdankte, gemalt.

Abb. 14. Die Kreuzabnahme. Im Museum zu Antwerpen.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 27.)

Das Bild für die Chiesa Nuova war noch nicht fertig, als der Herzog von Mantua dem langen Urlaub ein Ende machte und seinen Maler zurückberief, damit er ihn für die Hochsommermonate des Jahres 1607 zu einem Aufenthalt bei Genua begleite.

Abb. 15. Der heilige Christophorus. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 28.)

In Genua schenkte Rubens den Werken der Baukunst besondere Aufmerksamkeit und faßte den Plan, durch eine Veröffentlichung der genuesischen Prachtbauten in seiner Heimat den Baugeschmack zu heben; später verwirklichte er diesen Gedanken durch sein von N. Rykemans gestochenes Kupferwerk von 136 Tafeln: „Palazzi di Genova", das in zwei Teilen 1613 und 1622 zu Antwerpen erschien. Für die Jesuitenkirche S. Ambrogio zu Genua malte er ein großes Altarbild: die Beschneidung Christi.

Wie verbreitet der Ruhm des dreißigjährigen Künstlers war, geht daraus hervor, daß Erzherzog Albrecht im Jahre 1607 die Bitte an den Herzog von Mantua richtete, er möge ihm sein Landeskind Peter Paul Rubens zurückschicken. Gonzaga aber antwortete, er wünsche den Maler noch zu behalten. Wenn er dabei als Nebengrund anführte, daß Rubens gleichfalls wünsche noch länger in Italien zu bleiben, so mochte er hierin wohl recht haben. Rubens gab sich mit immer neuer Lust den Eindrücken hin, welche die Meisterwerke der italienischen Malerei auf ihn ausübten. Die empfangenen Anregungen spiegeln sich in seinen Arbeiten wider, und noch in manchen erst nach Jahren entstandenen Gemälden sind Anklänge an die großen venezianischen und römischen Renaissancekünstler und an die Jüngeren Caravaggio und Caracci wahrnehmbar; auch der Einfluß von Giulio Romano, der ja in Mantua seine bedeutendsten Schöpfungen hinterlassen hatte, ist zu erkennen (s. Abb. 8). Aber alles, was so auf ihn einströmte und in ihm nachwirkte, hemmte nicht die Entwicklung der persönlichen Eigenart des niederländischen Künstlers, die sich in mächtiger und glänzender Selbständigkeit entfaltete. Wie unabhängig er auch in seiner Frühzeit zu schaffen vermochte, das zeigt, um nur ein Beispiel zu nennen, die wuchtige Darstellung St. Georgs des Drachentöters, im Prado-Museum zu Madrid, die an wilder Lebendigkeit alles übertrifft, was Italiener je gemalt hatten, und die, mit der mächtig emporfliegenden weißen Mähne des Apfelschimmels und dem herabwallenden weißen Federbusch des Reiters, durch ganz neue malerische Wirkungen die Lebendigkeit auf das höchste steigert.

Von den Gemälden, welche Rubens für den Herzog von Mantua malte, besitzt die Dresdener Gemäldegalerie zwei zusammengehörige Gegenstücke. Das eine zeigt, gewiß auf Vincenzo Gonzaga selbst anspielend, einen geharnischten Helden, den die Sieges-

göttin mit Lorbeer bekrönt; worüber er triumphiert, das zeigt der am Boden liegende Dämon der Trunkenheit, den er mit Füßen tritt, und die fliehende Gestalt der Zwietracht, während die Liebesgöttin bei dem Helden verweilt. Wenn uns heute solche Allegorien ziemlich kalt lassen, so waren sie dagegen in jener Zeit überaus beliebt. Rubens hat gleich ein zweites Exemplar des Bildes gemalt; es befindet sich in der Alten Pinakothek zu München. Und später hat er das Thema in veränderter Fassung, indem er den die Siegesgöttin umarmenden Helden auf den niedergeworfenen Unholden des Neides und der Zwietracht sitzen ließ, mehrmals bearbeitet; wir finden diese Darstellung, mit größeren oder geringeren Verschiedenheiten der Komposition, in den Galerien zu Wien, München und Kassel (Abb. 10). Das Gegenstück zu dem siegreichen Helden der Mäßigkeit zeigt den Herkules, wie er, durch den Rausch seiner Heldenkraft beraubt, von ausgelassenen bacchantischen Wesen im Triumph dahergeführt wird. Von dem übermütigen, lebensprühenden Bilde des trunkenen Herkules besitzt die Gemäldegalerie zu Kassel ein kleineres, mit besonderer Sorgfalt ausgeführtes Exemplar.

Von in Deutschland befindlichen Gemälden aus Rubens' italienischer Zeit seien noch die schöne Jünglingsgestalt des heiligen Sebastian und die in kleinem Maßstab ausgeführte, durch eine unbarmherzige Naturwahrheit gewaltig ergreifende Klage um den Leichnam Christi, beide im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, besonders erwähnt.

Im Jahre 1608 finden wir Rubens wieder in Rom. Einige Bilder, die er hier malte, wuchsen ihm sozusagen aus dem Boden der Tiberstadt heraus: die Zwillingskinder Romulus und Remus bei der Wölfin und eine Darstellung des Flußgottes Tiber

Abb. 16. Heilige Familie, genannt Madonna mit dem Papagei (La Vierge au perroquet). Im Museum zu Antwerpen. (Zu Seite 38 u. 126.)

Abb. 17. Die Kreuzabnahme. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 38.)

mit der Göttin des Überflusses an seiner Seite. Das erstere Bild befindet sich in der Gemäldesammlung auf dem Kapitol, das letztere, das für den Fürsten Chigi gemalt wurde, ist nicht mehr nachzuweisen; eine von ihm erhaltene Beschreibung paßt zwar auf ein schönes Gemälde in der Ermitage zu St. Petersburg; aber bei diesem verbietet ein neben der Gestalt der „Abundantia" sichtbar werdender Tiger die Deutung auf Rom. Das Petersburger Bild hat daher verschiedene Namen bekommen; die zutreffendste Benennung ist, da der Tiger neben dem Weibe und der Dreizack in der Hand des Mannes den Meerbeherrscher und die unter wilden Tieren aufgewachsene Göttin kennzeichnen, „Neptun und Cybele", oder, was dem allegorischen Sinne der mythologischen Darstellung nach dasselbe besagt, „Die Verbindung des Wassers mit der Erde". Es mag auch seiner Ausführung nach einer späteren Zeit angehören; jedenfalls aber bewahrt es eine sprechende Erinnerung an Rom in der schöngeformten Gestalt der Göttin, die von der Schulung des Malerauges an antiken Marmorwerken erzählt (Abb. 9).

Die Hauptarbeit des Jahres 1608 galt der Oratorianerkirche. Als das vor zwei Jahren angefangene Gemälde vollendet und auf dem Altar der Chiesa Nuova aufgestellt war, brachte es in der gegebenen Beleuchtung die künstlerische Absicht des Malers so wenig zur Geltung, daß Rubens beschloß, es durch ein anderes Werk zu ersetzen. Der Inhalt des Altargemäldes knüpfte an ein im Besitz der Kirche befindliches altes Marienbild an, das große Verehrung genoß: über einer Versammlung von Heiligen erscheint zwischen Engeln die Mutter Christi in der Gestalt eben jenes Bildes. Jetzt teilte Rubens den Stoff, und er malte anstatt des einen die drei noch heute an ihren Plätzen in der Chiesa Nuova zu Rom befindlichen Gemälde. Auf den Hochaltar kam, in so hellen Tönen wie möglich gehalten, die Darstellung des von Engeln getragenen und von Engeln verehrten Marienbildes; auf seitliche Stellen, in besserem Licht, Bilder mit je drei Heiligen in reicherer Farbe. Jenes erste Gemälde behielt Rubens für sich. Er nahm es mit in die Heimat, um damit das Grab seiner Mutter zu schmücken.

Im Herbst 1608 erhielt er bedenkliche Nachrichten über den Gesundheitszustand seiner geliebten Mutter. Unverzüglich beurlaubte er sich bei dem Herzog von Mantua und reiste auf dem kürzesten Wege nach Antwerpen. Aber er traf seine Mutter nicht mehr lebend; sie hatte bereits in der St. Michaelskirche ihre letzte Ruhestätte gefunden. Der tieferschütterte Sohn soll sich mehrere Monate lang in der Abtei von St. Michael ganz von der Welt abgeschlossen haben. Das römische Bild, das er über dem von ihm mit einer lateinischen Inschrift versehenen Grabe aufstellte, befindet sich nicht mehr dort; es wurde in der Franzosen-

Abb. 18. Bildnis, wahrscheinlich Johannes Woverius.
In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 39.)

Abb. 19. Bildnis eines jungen Herrn. In der Königl. Galerie zu Kassel. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 89.)

zeit entführt und in das Museum zu Grenoble gebracht.

Rubens hatte die Absicht, alsbald nach Mantua zurückzukehren. Aber der Erzherzog Albrecht und die Infantin Isabella wollten ihren berühmten Untertan nicht wieder davon lassen; sie bestellten ihm zunächst ihre Bildnisse, und am 23. September 1609 ernannten sie ihn zu ihrem Hofmaler mit allen Freiheiten und Vorrechten, welche mit diesem Titel verbunden waren, und mit einem Jahresgehalt von 500 Pfund vlämisch. So war Rubens an sein Vaterland gefesselt. Die Zeit seines Aufenthaltes in Italien kann man, so bedeutende Werke er auch dort hervorbrachte, immerhin noch als eine Art von Lehrzeit betrachten; in der Heimat sammelte er sich, und es begann die Zeit seines unsterblichen Ruhmes. Der Abschluß eines zwölfjährigen Waffenstillstandes im Jahre 1609 gab den schwergeprüften Niederlanden Ruhe, die Kunst trat ungestört in ihre Rechte, und der arbeitsfrohe Künstler fand Tätigkeit vollauf.

Neben dem Willen des Fürstenpaares war es noch ein anderes Band, das Rubens festhielt. Sein Bruder Philipp, der einzige von vier Brüdern des Malers, welcher noch lebte, war, nach dem Abschluß umfassender gelehrter Studien und nach einem längeren Aufenthalt in Italien, zu Antwerpen im städtischen Dienst angestellt. Sein Bild hat die Hand Peter Pauls uns aufbewahrt in einem wahrscheinlich zu Rom gemalten Gruppenbildnis, das sich im Pittipalast zu Florenz befindet; da sehen wir die beiden Brüder mit ihrem Freund Johannes Woverius als Hörer des berühmten Gelehrten Justus Lipsius, der namentlich auf dem Gebiet der Altertumskunde ihr Lehrer gewesen war. Philipp Rubens war verschwägert mit Johannes Brant, dem Stadtschreiber von Antwerpen. Mit dessen Tochter Isabella, einer jugendlich zarten Schönheit, vermählte sich Peter Paul Rubens am 13. Oktober 1609; in der Michaeliskirche fand die Trauung statt.

Gleich in der ersten Zeit der Ehe hat Rubens in einem entzückenden Gemälde sich selbst und seine junge Frau in ganzen Figuren lebensgroß abgebildet, wie sie in stillem Glück unter einer Geißblattlaube sitzen und den Beschauer hell anblicken (in der Münchener Pinakothek, Abb. 13). Die liebenswürdigen Züge von Frau Isabella begegnen uns in der Folgezeit in manchem Gemälde ihres Gatten; und in einer Reihe von Bildnissen hat er ihre Erscheinung mit liebevoller Treue festgehalten.

Die erste große Bestellung empfing Rubens von der Stadt Antwerpen. Für den Ratssaal der Stadt malte er eine Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande, in figurenreicher, farbenprächtiger Komposition, mit einer fast an das Kleinliche streifenden Sorgfalt der Ausführung. Das Gemälde blieb nicht lange an seinem Platze; die Stadtobrigkeit verehrte es im Jahre 1612 dem Grafen von Oliva, um dessen Gunst zu gewinnen, und dieser nahm es mit nach Spanien. Oliva endete 1621 auf dem Blutgerüst, und das Bild ging in den Besitz König Philipps IV. über; so ist es bei der Zusammentragung der in den verschiedenen spanischen Königsschlössern aufbewahrten Gemälde im Jahre 1818 in das Prado-Museum zu Madrid gekommen.

Auch ein deutscher Kirchenfürst wendete sich mit einer Bestellung an Rubens: Herzog Ernst von Bayern, Fürstbischof von Freising, der für den Hochaltar seines alten, von ihm im Geschmacke seiner Zeit umgestalteten Domes ein großes Gemälde haben wollte. Das Thema, das dem Maler hier gegeben wurde, bot Gelegenheit zur Entfaltung einer reichen Phantasie. Der Inhalt des 12. Kapitels der Offenbarung Johannis sollte verbildlicht werden: das Weib, das am Himmel erscheint mit dem Mond unter den Füßen, und dem Adlerflügel gegeben werden, und der Sturz des gegen das Weib und dessen Sohn sich erhebenden siebenköpfigen Drachens und seiner Engel. Rubens erledigte den Auftrag durch eine großartige Komposition, die auf einer Leinwand von gewaltigem Umfang, allerdings mit Zuhilfenahme von Schülerhänden, ausgeführt wurde. Das Gemälde kam vor 1612, dem Todesjahr des Fürstbischofs Ernst, auf seinen Platz und blieb dort bis in das neunzehnte Jahrhundert; bei der Einrichtung der Alten Pinakothek zu München ist es dorthin übertragen worden.

Abb. 20. Bildnis einer alten Dame. In der Ermitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 39.)

Für die Walpurgiskirche zu Antwerpen malte Rubens im Jahre 1610 ein großes Altarwerk. Die Aufrichtung des Kreuzes Christi war der verlangte Gegenstand. Rubens entwarf eine figurenreiche Komposition: der römische Hauptmann erteilt den Schergen den Befehl, und vor den

Augen der jammernden Anhänger des Gekreuzigten hebt sich das Marterholz langsam empor; in einer mächtigen Schräglinie durchschneidet das Kreuz mit dem angenagelten Opfer und den hebenden und ziehenden Armen der Henker die Bildfläche (Abb. 11). Bei der Ausführung hat der Künstler die Komposition zerteilt, indem er dem Ganzen die Gestalt eines Flügelaltars gab; vielleicht weil diese altherkömmliche Form den Bestellern mehr zusagte, vielleicht auch weil ihm selbst die so gewonnene größere Breiten-

Abb. 21. Die Beweinung Christi. Im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 40.)

ausdehnung erwünscht war. Er verlegte die Gruppe der Frauen und Jünger in den einen Flügel, die Gruppe des Hauptmanns und seiner Begleiter mit den im Hintergrund sichtbaren Vorbereitungen zur Kreuzigung der beiden Schächer in den andern Flügel; die Hauptdarstellung im Mittelbilde drehte er, zum Vorteil des Zusammenwirkens der drei Teile, um, so daß das Kopfende des Kreuzes sich nicht, wie in dem Entwurf, nach der Seite des Hauptmanns, sondern nach derjenigen der Frauen wendete. Die große Wirkung des Ganzen liegt in der Mittelgruppe, in dem ergreifenden Gegensatz

Abb. 22. Altargemälde der Familie Rockox. Im Museum zu Antwerpen. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 41.)

zwischen dem Anblick des göttlichen Dulders, der in der doppelt qualvollen Lage des schiefen Hängens das schmerzerfüllte Antlitz wie hilfeflehend nach oben wendet, und den derben Gestalten der Henker, die, von einem Kriegsmann unterstützt, alle Kräfte ihrer muskelstarken Leiber anspannen, um das Kreuz an seiner Einpflanzungsstelle in die Höhe zu bringen. Rubens selbst war später mit der Wirkung des Gemäldes in malerischer Beziehung nicht zufrieden; er hat im Jahre 1627 den Hintergrund des Kreuzes um-

Abb. 23. Kastor und Pollux rauben die Töchter des Leukippos. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)

gemalt, indem er die Luft und Fernsicht in einen dunklen Abhang verwandelte, und an einer leer erscheinenden Stelle des Vordergrundes hat er bei der Gelegenheit einen großen Hund angebracht. Ein schöner Kupferstich von Witdoek hat das ursprüngliche Aussehen des Mittelbildes aufbewahrt (Abb. 12; da der Stecher das Bild nicht aus dem Spiegel gezeichnet hat, erscheint es im Abdruck umgekehrt). Außer der Mitteltafel mit den beiden Flügeln gehörte zu dem Altarwerk noch ein Bogenfeld über der Mitteltafel, mit der Erscheinung Gott Vaters, so daß der Gekreuzigte auf diese seine Blicke

zu richten schien, sowie eine Staffel mit drei kleinen Bildern. Diese Wesensbestandteile des Ganzen wurden im achtzehnten Jahrhundert vom Kirchenvorstand verkauft, und ihr Verbleib ist unbekannt.

Die Walpurgiskirche wurde gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts abgebrochen. Das Altargemälde befand sich damals, von den Franzosen 1794 entführt, in Paris. Nach seiner Wiedereinbringung im Jahre 1816 hat es seine jetzige Aufstellung im Querschiff der Antwerpener Kathedrale bekommen. Hier bildet es das Gegenstück zu einem Altarwerk von ähnlicher Größe, das Rubens, kurze Zeit nach jenem, auf Bestellung der Antwerpener Schützengilde für deren Altar in der Kathedrale ausführte, und dessen Mittelbild die Abnahme des Leichnams Christi vom Kreuze zeigt.

Abb. 24. Die Gefangennahme Simsons. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)

Rubens' Kreuzabnahme mit dem auf einem weißen Leintuch sanft herabgleitenden schönen Körper des Toten, mit den liebevoll sich abmühenden Jüngern und Freunden, mit der schmerzdurchdrungenen Gestalt der Mutter Maria im dunklen Schleier und den anmutigen Erscheinungen der beiden anderen Marien ist weltbekannt. Die wunderbare Vollkommenheit der Komposition im Fluß der Linien und in der Abwägung der Massen, und die ausdrucksvolle Schilderung des Vorganges spricht auch aus den ungezählten Abbildungen, in denen das Werk verbreitet ist. Aber gewaltiger als durch alles andere ergreift das Original durch die Großartigkeit der Farbe, in der der Künstler seinem Empfinden den höchsten Ausdruck gegeben hat (Abb. 14, nach der von Rubens eigenhändig ausgeführten Wiederholung in kleinerem Maßstab, im Museum zu Antwerpen).

Abb. 25. Zwei Satyrn. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)

Auf den Flügeln des Altars brachte Rubens, ebenfalls in herrlicher Farbenschönheit, die Heimsuchung und die Darstellung im Tempel zur Anschauung. Auf die Außenseiten der Flügel, also als ein Bild, das nur bei Schließung der Flügel in seinen beiden Hälften zusammenkam und das dann alles andere verdeckte, malte er den heiligen Christophorus mit dem Einsiedler, der ihm zum Durchschreiten des Flusses leuchtet (Abb. 15, nach dem der Ausführung zugrunde gelegten Entwurf in der Münchener Pinakothek). Daß in allen vier Darstellungen Christus getragen wird — als Menschgewordener bei der Heimsuchung, als zur Welt geborenes Kind bei der Darbringung im Tempel, als Gestorbener bei der Kreuzabnahme und als Herr der Welt auf den Schultern des Christophorus —, das ist der verbindende Gedanke des ganzen Altarwerks. Es wird glaubwürdig berichtet, die Schützengilde habe nichts weiter bestellt als einen Christophorus — Christusträger — und Rubens habe aus eigenem Antrieb den durch das Wort angeregten Gedanken in so großartiger Weise ausgestaltet.

Die Kreuzabnahme befindet sich nicht mehr an dem Altar, für den sie gemalt wurde. Ebenso wie die Kreuzaufrichtung ist sie von 1794 bis 1816 in Paris gewesen und dann auf ihren jetzigen Platz gebracht worden. In dieser ihrer Nebeneinanderstellung zeigen die beiden großen Altarwerke, trotz des geringen Zeitunterschiedes ihrer Entstehung, einen Riesenfortschritt in der Entwicklung ihres Urhebers. In der Kreuzabnahme offenbart sich Rubens' künstlerisches Wesen in vollem Glanze. Mit dieser Schöpfung tritt er in die Reihe der größten Meister aller Zeiten, als ein Maler, der in der Farbenkunst keinen über sich hat.

So bezeichnet das Jahr 1612, in dem Rubens seine Kreuzabnahme vollendete, einen Wendepunkt in der Kunstgeschichte. Ein Vlame war den vorher allein für mustergültig gehaltenen Italienern ebenbürtig geworden, und in der Folgezeit behauptete die niederländische Malerei den Vorrang vor der italienischen.

Aus erhaltenen Rechnungen sind wir über die Kosten unterrichtet, die die Antwerpener Schützengilde für ihr Altarwerk aufgewendet hat. Es ist unterhaltlich, zu erfahren, daß bei drei verschiedenen Besichtigungen des in Arbeit befindlichen Werkes 9 Gulden 10 Stüber für den Ehrenwein, der den Schülern des Meisters geschenkt

wurde, und nach der Vollendung 8 Gulden 10 Stüber für ein Paar Handschuhe als Geschenk an die Gattin des Meisters ausgegeben wurden. An Rubens wurden 400 Pfund Groschen (2400 Gulden) ausbezahlt, und außerdem wurde ihm ein Stück von dem Grundbesitz der Gilde abgetreten.

Abb. 26. Bacchanal. In der Ermitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)

Das Grundstück gebrauchte Rubens zur Abrundung seiner eigenen Besitzung. In der ersten Zeit nach der Verheiratung hatte er bei seinem Schwiegervater gewohnt. 1611 bezog er ein geräumiges Haus, das er nebst dem dazugehörigen Garten im Anfang dieses Jahres gekauft hatte, und mit großem Aufwand stellte er durch Umbauten und Neubauten eine Wohnung nach seinem Geschmack her. Er schuf sich nach und nach

einen wahren Palaſt im Stil der barocken italieniſchen Spätrenaiſſance, und er ſtattete ſein Heim mit fürſtlicher Pracht aus; ſelbſt ſein Arbeitsraum prangte in glänzender Ausſchmückung. Zwiſchen dem Hauptgebäude und einem niedrigeren Seitenhaus ſtellte ein mit Statuen und anderm Bildwerk geſchmückter triumphbogenartiger Zwiſchenbau die Verbindung her. Im Garten wurden mehrere freiſtehende Bauten errichtet; ein reichverzierter Kuppelbau diente zur Aufnahme einer großartigen Sammlung von Kunſtwerken

Abb. 27. Faunus und Diana (die Gaben des Herbſtes). In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 42.)

und Altertümern. An einem Gartenpavillon ließ Rubens zwei Inſchriften anbringen, durch die er, in Verſen des lateiniſchen Dichters Juvenalis, ſeine Lebensweisheit ausſprach. Da las man auf der einen Seite:

Überlaß es den Göttern, dafür zu ſorgen, was unſer
Beſtes ſei und was uns ein gutes Gedeihen bereite;
Lieber iſt ihnen der Menſch als ſich ſelbſt.

Und auf der anderen Seite:

Daß ein gesunder Geist in gesundem Körper dir wohne,
Darum bete; erflehe ein starkes Gemüt, das den Tod nicht
Fürchtet, den Zorn nicht kennt und die Begierde vermeidet.

Abb. 28. Perseus und Andromeda. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 42.)

Kupferstiche aus der späteren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts haben das Aussehen des Rubensschen Palastes aufbewahrt. Ob ein im Museum zu Stockholm vorhandenes Bild, das einen prächtigen, mit bekannten Rubensschen Gemälden geschmückten Wohnraum zeigt, wirklich, wie man glaubt, einen Blick in Rubens' Wohnung gibt, erscheint fraglich. Heute enthalten die zwischen der breiten Hauptstraße Place de Meir

und der nach Rubens benannten Seitenstraße liegenden Häuser, die aus der Gebäudegruppe seines Palastes entstanden sind, nur noch wenige Überbleibsel von dem, was das Heim des Malerfürsten war. Das einzige Wohlerhaltene ist der auf mehreren Gemälden des Meisters sichtbare, in Gestalt eines von Säulchen getragenen Torbaues errichtete Gartenpavillon (Abb. 108).

Abb. 98. Perseus und Andromeda. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 44.)

Wenn Rubens die Absicht hegte, die italienische Renaissance in seiner Vaterstadt einzubürgern, so blieb dieses Bestreben nicht ohne Erfolg. Manche Antwerpener Bauten des siebzehnten Jahrhunderts bekunden in ihren üppigen Formen die Wirkung der von ihm gegebenen Anregungen. Seiner persönlichen Mitwirkung verdankte die Jesuitenkirche zu Antwerpen (erbaut 1614 bis 1621) ihr prunkvolles Aussehen, und auch heute

Abb. 30. Engelstudien. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 46.)

Abb. 31. Madonna mit den unſchuldigen Kindlein. Im Louvre-Muſeum.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 46.)

noch mag man, obgleich die Kirche nach einem Brande, der ſie 1718 zum großen Teil zerſtörte, mit geringerer Prachtentfaltung wieder hergeſtellt worden iſt, in ihrer Erſcheinung etwas von dem Geſchmack des großen Malers erkennen.

Daß das Auftreten eines ſolchen Meiſters in vielen jungen Leuten den Gedanken erweckte, daß auch ſie zur Kunſt berufen wären und daß ihnen ähnliche Erfolge blühen müßten, wenn ſie von ihm ihre Ausbildung empfingen, iſt begreiflich. Und auch manche,

Abb. 32. Der Früchtekranz. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 47.)

Abb. 33. Das Bild der Ceres. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 47.)

die schon etwas konnten, erhofften Vermehrung des Könnens von seiner Unterweisung. Im Jahre 1611 war der Andrang so groß, daß er die Lernbegierigen auf Jahre hinaus an andere Maler verweisen mußte; er hatte schon, wie er einem befreundeten Kupferstecher schrieb, mehr als hundert zurückgewiesen, darunter gute Bekannte von ihm und

seiner Frau. Für die Schüler, die er annahm, wurde in seiner Wohnung ein großer Saal mit Oberlicht eingerichtet, in dem alle zusammen arbeiteten.

Über Rubens' tägliche Lebensweise hat sein Neffe Philipp Nachrichten hinterlassen. Im Sommer und Winter ging Rubens, der um fünf Uhr aufzustehen pflegte, jeden Morgen in die Frühmesse; erst in späteren Jahren wurde er bisweilen durch die Gicht hieran verhindert. Aus der Kirche zurückgekehrt, begab er sich sofort an die Arbeit. Während des Malens wurde ihm vorgelesen, Plutarch und Seneca gehörten zu seinen Lieblingsschriftstellern; er besaß die Gabe, zuhören zu können, ohne dadurch von der Aufmerksamkeit auf seine Arbeit abgelenkt zu werden. Aufzeichnungen eines Arztes aus Dänemark, der Rubens aufsuchte, geben einen noch höheren Begriff von dieser außergewöhnlichen Fähigkeit; der Besucher erzählt, daß er den Meister antraf, wie er, fleißig

Abb. 34. Die Kinder Jesus und Johannes.
Holzschnitt, gezeichnet und verlegt von Rubens, geschnitten von Jegher. (Zu Seite 48.)

malend, sich aus Tacitus vorlesen ließ und zugleich einen Brief diktierte, und dabei, ohne die Fäden der dreifachen Geistestätigkeit zu verlieren, mit dem Ankömmling freundliche Worte wechselte. Weiter wird berichtet, daß er im Essen und Trinken sehr mäßig war und daß seine regelmäßige Erholung nach Schluß der Tagesarbeit, die nur ein kurzes, einfaches Mahl unterbrach, in Spazierritten bestand, die er gegen Abend auf einem seiner schönen spanischen Rosse unternahm. Die Abendstunden waren gastlicher Geselligkeit gewidmet; er besaß zahlreiche, ihm wirklich nahestehende Freunde, besonders in Gelehrtenkreisen. In seinem Hause war, nach den Worten eines seiner Lebensbeschreiber, alles geordnet wie in einem Kloster.

Im Jahre 1612 malte Rubens im Auftrage seines Freundes Balthasar Moretus. für das Grabmal von dessen Vater in der Kathedrale zu Antwerpen das noch auf seinem Platze befindliche Bild der Auferstehung Christi, mit Figuren von Heiligen und Engeln auf den Flügeln. Nicht für einen Altar bestimmt, sondern vielleicht für das Betzimmer

Abb. 35. Rubens' erstes Töchterchen. In der Fürstlich Liechtensteinschen Bildergalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 48.)

in der Wohnung des Meisters, war das köstliche Bild der heiligen Familie, das unter dem Namen „La Vierge au perroquet" bekannt ist (im Museum zu Antwerpen). Da ist der ganze Bildgedanke wohl durch italienische Madonnenbilder angeregt worden, und auch die Gestalt und Haltung des Jesusknaben erinnert an solche. Aber die leuchtenden Töne, in dem dieses blonde Kind, mit ganz wenig Schatten ganz körperhaft, hervortritt, sind nur Rubens zu eigen; dem Antlitz Marias liegen die Züge von Frau Isabella zugrunde; und das Ganze prangt in einem Farbenzauber, der Rubens' innerstes künstlerisches Wesen offenbart. Gleichsam als ein Wahrzeichen seiner Freude am Zusammenklange voller Farben hat der Meister einen prächtig schillernden buntfarbigen Papagei in das Bild gesetzt (Abb. 16). Für die Kapuzinerkirche zu Lier malte Rubens, wohl bald nach der Vollendung der Antwerpener Kreuzabnahme, ein Altarbild des gleichen Inhalts, aber in bedeutend kleineren Maßen, wiederum eine ergreifende Komposition (Abb. 17). In diesem Bild, das nach der französischen Entführung nicht zurückgegeben, sondern in den Besitz des Kaisers von Rußland gekommen ist, fesselt den Beschauer besonders die eigentümlich anziehende Erscheinung der Magdalena; sie ist vom Maler mit sichtlicher Vorliebe gestaltet worden. Die Ähnlichkeit dieser Figur mit der entsprechenden des Antwerpener Bildes fällt in die Augen. Es ist merkwürdig, daß Rubens, dessen lebhafter Geist für alle in seinen Werken öfter vorkommenden Gestalten immer neue Typen zu finden wußte, gerade für Maria Magdalena sich eine ganz bestimmte Form geschaffen hat. So, wie sie in der Antwerpener Kreuzabnahme zum erstenmal auftritt, bleibt Magdalena mit sozusagen bildnismäßiger Treue, so oft Rubens diese Gestalt in Werken der nächsten zwanzig Jahre gemalt hat. Aber auch in anderen Gestalten kehrt das nämliche hellblonde Mädchen mit den vollen Formen, mit der feinen, weißen, von glühendem Blut durchschimmerten Haut und dem seidenweichen glatten Lichthaar wieder. Sie erscheint schon auf dem Mantuaner Bild des gekrönten Tugendhelden, in der Rolle der Liebesgöttin, und vereinzelt kommt sie noch nach 1630 vor; sie hat also mehr als ein Vierteljahrhundert

hindurch mit voller Frische in der Phantasie des Künstlers gelebt. Sie ist ein ganz besonders fest ausgeprägtes Rubenssches Schönheitsideal, gleichviel ob das Idealgebilde aus der Einbildungskraft des Künstlers als freie Schöpfung entsprungen sein mag, oder ob ihm der Gedanke an ein wirkliches, in der Erinnerung dauernd haftendes und durch die Erinnerung verklärtes Wesen zugrunde liegt.

Die kirchliche Malerei war zweifellos immer der wichtigste Zweig von Rubens' Tätigkeit. Daß er nebenher gelegentlich Bildnisse malte, versteht sich von selbst (Abb. 18 das Bild

Abb. 36. Marienbild im Blumenkranz, die Blumen von Jan Brueghel gemalt. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 48.)

eines Herrn, der dem Johannes Woverius ähnlich sieht, Abb. 19 das Porträt eines unbekanten jungen Mannes aus der Zeit von 1609 bis 1612, Abb. 20 dasjenige einer unbekannten alten Dame aus der Zeit von 1612 bis 1615). Aber bei der unermeßlichen Regsamkeit seines sozusagen nach verschiedenen Richtungen hin teilbaren Geistes war sein Vorstellungsvermögen stets angefüllt von einer Welt von Gestalten und Farbenwundern, für die er in den mannigfaltigsten Schöpfungen verschiedener Art den Ausdruck fand. Vor allem bot ihm die antike Mythologie ein reiches Feld. Rubens hätte nicht zu den Gebildeten seiner Zeit gehört, wenn er in den griechisch-römischen Götter-

geschichten nicht ebenso bewandert gewesen wäre, wie in der biblischen Geschichte. In mythologischen Bildern fand er auch reichlicher als in solchen aus der Bibel und den Heiligenlegenden Gelegenheit zum Malen nackter Gestalten; und nur darin konnte, nach seinem eigenen Ausspruch, ein Maler die Vorzüge seiner Kunst recht zu erkennen geben. Aus der Zeit um 1610 besitzt die Kasseler Galerie ein Gemälde, das in einer Zusammengruppierung von Venus, Ceres und Bacchus das lateinische Sprichwort, daß ohne Trank und Speise die Liebe friert, verbildlicht. Da klingt in den straffen Gestalten der beiden Göttinnen die Erinnerung an die Antike noch sehr lebendig nach. Solche Körperbildungen treten in Rubens' Werken mit der Zeit immer mehr zurück gegenüber einer Vorliebe für volle, weiche Formen, und gerade über diese üppig erblühten, grübchenreichen Frauenleiber, die wohl im allgemeinen dem damaligen Zeitgeschmack, wenigstens in Mitteleuropa, mehr zusagten, hat er den höchsten Zauber seiner leuchtkräftigen Farbe

Abb. 87. Eberjagd; in Gemeinschaft mit Franz Snyders gemalt. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 50.)

ergossen. Ein Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, vielleicht noch vor 1610 entstanden, zeigt uns, wie der Meister durch einen Farbengedanken zu einer mythologischen Darstellung angeregt werden konnte; da hat er den Tod des Argus gemalt, um in der schillernden Farbenpracht der Pfauen in Gegenwirkung zu Menschengestalten zu schwelgen.

Wenn wir uns nach datierten Gemälden von Rubens umsehen, so finden wir von 1613 in der Gemäldegalerie zu Kassel ein mythologisches Bild, Jupiter und Kallisto, ausgezeichnet durch die höchste Feinheit des Ausdrucks von verführerischer List und von bangender Unschuld; von 1614 in derselben Sammlung ein kostbares kleines Nachtstück, die Flucht nach Ägypten, das seine Entstehung sichtlich der Erinnerung an ein Bildchen des Frankfurters Adam Elsheimer, den Rubens in Rom gekannt hatte, verdankt. Die Jahreszahl 1614 trägt auch ein mit äußerster Vollendung durchgeführtes kleines Bild im Hofmuseum zu Wien: die Beweinung Christi; der in starker Verkürzung gesehene Leichnam ruht mit den Schultern im Schoße der Mutter, die mit sorgfältiger Hand die starren Augenlider des Toten zudrückt; seinen rechten Arm hat Magdalena, des Malers schöner Liebling, aufgenommen, ihr gegenüber knien andere klagende Frauen, und neben

ihnen Johannes, der, durchbebt vom eigenen Schmerz, sich um die Mutter liebevoll bemüht (Abb. 21). Das Museum zu Antwerpen besitzt eine Wiederholung dieses Bildes mit landschaftlich erweitertem, von einem Schüler gemaltem Hintergrund. Mit der Jahreszahl 1615 hat Rubens ein Altarwerk bezeichnet, das er für seinen ihm sehr nahestehenden Freund Nikolaus Rockox, Bürgermeister von Antwerpen und Vorsitzenden der Schützengilde, malte; das ursprünglich in einer Kapelle der Franziskanerkirche aufgestellte, jetzt im Museum zu Antwerpen befindliche Gemälde zeigt auf der Mitteltafel die Bekehrung des ungläubigen Thomas in wenigen, sprechend ausdrucksvollen Halbfiguren, und

Abb. 38. Pferdestudie. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 50.)

auf den Flügeln die Porträte der Stifter, des Bürgermeisters Rockox und seiner Gattin Adriana Perez, höchst vollendete Meisterwerke der Bildniskunst (Abb. 22).

In der Folgezeit hat Rubens nur noch selten ein Werk datiert. Die Namensunterschrift erschien überflüssig; denn er konnte mit niemand mehr verwechselt werden. Und die Jahreszahlen tun auch für uns nicht viel zur Sache. Nachdem die künstlerische Kraft des Meisters einmal zur vollen Reife gelangt war, blieb er in seiner starken Eigenart sein Leben lang sich selber gleich. In der Zeit von etwa seinem fünfunddreißigsten bis über sein fünfzigstes Lebensjahr hinaus sind bei ihm die naturgemäß sich vollziehenden Wandlungen der künstlerischen Art und Weise kaum wahrnehmbar, und für den genießenden Beschauer seiner Werke sind sie ganz bedeutungslos.

Neben seinem einzigartigen Farbenempfinden war eine überquellende Kraft der innerste Wesensbestandteil seines Könnens. Darum erging er sich mit größter Vorliebe in der Darstellung wildbewegten Getümmels mit einem schäumenden Gewoge lebendiger Massen, einerlei ob er die hierzu geeigneten Stoffe in den Sagen des klassischen Altertums oder in den Erzählungen der Bibel fand (s. Abb. 46, 48, 49). Auch für weniger figurenreiche Gemälde wählte er gern Vorwürfe, in denen eine ungestüme Kraftentfaltung zum Ausdruck zu bringen war, besonders wenn sein unerhörtes Können in der Vergegenwärtigung der schnellsten und gewaltsamsten Bewegungen dabei zugleich durch die Nebeneinanderstellung von Männerstärke und weiblichem Reiz den packenden Eindruck des Bildes steigern konnte. Dahin gehören die Entführung der Orithyia durch den Sturmgott Boreas, in der Akademie zu Wien, und, in der Pinakothek zu München, die Brautwerbung der Dioskuren, die der Maler schildert, indem er die Heldenzwillinge die widerstrebenden Töchter des Leukippos mit Gewalt auf ihre Rosse heben läßt (Abb. 23). Von Bildern biblischen Inhalts reiht sich dieser Gattung von Darstellungen die Gefangennahme Simsons an, ebenfalls in der Münchener Pinakothek, mit dem gewaltigen Recken, der in verzweifelter Anstrengung sich der Schar der Feinde zu entreißen sucht, und der geschmeidigen Gestalt der heimtückischen Verräterin (Abb. 24).

Ein ganz eigenes Gebiet, das vor ihm kaum jemand betreten hatte, holte sich Rubens aus dem weiten Felde der antiken Mythologie heraus, indem er die seltsamen Gestalten der halbtierischen Wald- und Feldgötter, die ihm römische Marmorwerke gezeigt hatten, in seiner regen Einbildungskraft belebte und aus ihnen, in der Verkörperung durch seine wundermächtige Malerei, Wesen von glaubhafter Daseinsmöglichkeit schuf. Schon durch ihre bloße Erscheinung ergötzen diese Gebilde antiken Bauernglaubens in der Rubensschen Wiederbeseelung den Beschauer (Abb. 25). Und mit einer wahren Lust hat der Künstler — im Leben ein so ernster, vornehmer Mensch — sich das ausgelassene Treiben der von ungezügelten Trieben beherrschten bocksbeinigen Gesellen ausgemalt, großartig auch in mutwilligen Schöpfungen. Auf einem Bilde, das mit sprühendem Uebermut eine Paniskengesellschaft schildert, wie sie sich über den schwer berauschten alten Silen lustig macht, finden wir das prächtigste Beispiel von Großartigkeit im Launigen in der schwammig aufgedunsenen Gestalt einer faunischen Zwillingsmutter, die vom Trunkenheitsschlaf übermannt wird, während sie ihre feistglänzenden Jungen säugt (in der Ermitage zu Petersburg, Abb. 26). Ähnliches zeigt ein ebenso köstlich erdachtes und ebenso herrlich gemaltes Bild des gleichen Inhalts in der Pinakothek zu München. Der trunkene Silen scheint bei den Abnehmern Rubensscher Gemälde besonders großen Beifall gefunden zu haben; so wie der fette Alte auf dem Münchener Bilde zwischen lachenden Begleitern daherwankt, erscheint er in mehreren Wiederholungen mit mehr oder weniger veränderter Umgebung. Nicht immer gesellte der Künstler zu den wilden Schraten üppige Genossinnen gleichen Schlages. Öfter stellte er ihnen anmutige, schalkhaft spröde Nymphen gegenüber, und bisweilen brachte er die Faune mit der keuschen Jagdgöttin selbst in wirkungsvollen Gegensatz, sei es daß er sie als neckische Waldgeister auftreten ließ, sei es daß er sie als die Hüter des Obstbaues neben die Spenderin des Wildbrets stellte (Abb. 27).

Die phantastische Welt der antiken Götter- und Heldensagen war ihm eine unerschöpfliche Quelle für die mannigfaltigsten malerischen Zusammenstellungen und Gegensatzwirkungen. Zu einigen seiner reizvollsten Farbendichtungen hat ihn die Erzählung von der Befreiung Andromedas durch Perseus angeregt. Das Thema ist in zwei Gemälden von gleicher Größe und sicher auch ziemlich gleichzeitiger Entstehung in verschiedenen Fassungen behandelt. Das eine dieser Bilder befindet sich in der Ermitage zu Petersburg. Auf dem Hintergrund einer finsteren Felsenwand schreitet der gepanzerte Held, dem eine Siegesgöttin den Lorbeer auf das lockige Haupt setzt, auf die befreite Jungfrau zu. Schalkhafte Liebesgötter umgaukeln die jugendfrische Mädchengestalt, sie gesellen sich zu der schwebenden Viktoria, sie machen sich mit dem Flügelroß, einem feurigen Schecken, und mit dem schreckhaften Gorgonenbild zu schaffen. Im Vordergrund sieht man ein Stück des getöteten Ungeheuers hervorblicken, ein untergeordnetes Etwas, das den festlichen Eindruck der liebesfreudigen Komposition nicht stört (Abb. 28). Fast

Abb. 39. Löwenjagd. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 51.)

noch ſchöner iſt das andere, im Berliner Muſeum befindliche Bild. Zwar iſt die Geſtalt der Andromeda hier nicht ganz ſo anſprechend wie dort; dafür aber ſind die Liebesgötter, namentlich diejenigen, welche auf der breiten Kruppe des Roſſes — hier iſt es

Abb. 40. Die Auferſtehung der Gerechten. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfſtaengl in München. (Zu Seite 52.)

ein Apfelſchimmel — ſpielen, noch reizender als dort; dazu vertieft ſich hier die Landſchaft, und man ſieht an den Felſen vorbei auf die dunkelfarbige Luft und das tiefblaue Meer, in dem ſich zwiſchen Klippen das Ungetüm in ſeinen letzten Zuckungen windet. Die großen Maſſen der Landſchaft, das ſtolze Roß, die blitzende Rüſtung des Helden,

die leuchtende Frauengestalt und die köstlichen Kinderfigürchen vereinigen sich zu einem märchenhaften Ganzen von wunderbarem Farbenwohllaut (Abb. 29).

Rubens war von jeher ein Meister in der Wiedergabe lieblicher Kindergestalten.

Abb. 41. Der Höllensturz der Verdammten. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 52.)

Im Jahre 1611 schenkte ihm Isabella Brant ein Töchterchen. Der Anblick des eigenen sich in blühender Gesundheit entwickelnden Kindes mochte ihn besonders anregen, den Reiz des Kinderkörpers aufzufassen und wiederzugeben. Ein Studienblatt in der Albertina

ist ganz bedeckt mit schnell gezeichneten Engelchen in den verschiedensten Bewegungen (Abb. 30). Das sind vielleicht Studien zu dem wenige Jahre nach der Geburt des Töchterchens entstandenen entzückenden Gemälde (im Louvre): Maria mit dem Jesus-

Abb. 42. Das Jüngste Gericht. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 54.)

knaben, umgeben von Engeln, oder, wie man wegen der Flügellosigkeit der kleinen Wesen vermutet, von den Seelen der unschuldigen Kindlein (Abb. 31). Eine Gruppe der köstlichsten Kinderfiguren hat Rubens in dem Bilde vereinigt, das mit dem Namen „Der

Früchtekranz“ bezeichnet wird (in der Münchener Pinakothek): sieben wonnige Geschöpfchen, die ein aus saftigen Früchten aller Art zusammengebundenes schweres Gehänge schleppen (Abb. 32). Eine gleichartige Zusammenstellung von Kindern und Früchten finden wir in einem kostbaren Gemälde der Ermitage zu Petersburg: Das Standbild der Ceres. Da sind die prächtigen kleinen Liebesgötter bemüht, die Nische, welche das Bild der nahrungspendenden Göttin einschließt, mit dicken Fruchtschnüren zu schmücken (Abb. 33). Die Gebinde sind hier nicht von Rubens selbst gemalt, der in dem Münchener Bild mit künstlerischer Wonne den Farbenreiz der verschiedenartigen Früchte schilderte; sondern sie verdanken ihre feine und sorgfältige Ausführung, die noch hervorgehoben wird durch die mehr skizzenhafte Behandlung der Figuren, der Hand des Jan Breughel. Zwischen Jan Breughel, genannt „Sammetbreughel“, und Rubens bestand eine innige Künstlerfreundschaft, der eine hat öfter in die Bilder des andern hineingemalt.

Abb. 43. Die Anbetung der Hirten. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 55.)

Möglicherweise ist die schöne Komposition des Ceresbildes mit ihrer symmetrischen Architektur die bildmäßige Ausarbeitung eines Entwurfs zu einem Titelblatt, wie Rubens deren seit 1613 viele für die bei seinem Freunde Balthasar Moretus erscheinenden Bücher anfertigte. Tüchtige Kupferstecher, welche die Rubensschen Entwürfe, mochten sie gemalt oder gezeichnet sein, mit dem Stichel auf der Platte ausarbeiteten, waren in ansehnlicher Zahl vorhanden. Auch viele seiner Gemälde wurden durch Stiche vervielfältigt. Die Kupferstecherkunst, die in dieser Zeit in den Niederlanden die augenfälligsten Fortschritte machte, lernte von der Malerkunst des Meisters; durch kräftige Wirkung in hell und dunkel, breite Behandlung und fließende Strichführung suchte sie den Vorbildern möglichst gerecht zu werden. Auch die Holzschneidekunst schulte und veredelte sich an der Wiedergabe seiner Werke, so daß sie Erzeugnisse von künstlerischem Wert hervorbrachte zu einer Zeit, wo dieses Vervielfältigungsverfahren sonst überall auf die tiefste Stufe des Verfalls herabgesunken war. Rubens interessierte sich lebhaft für die Vervielfältigungstechniken. Er hat sich selbst im Radieren versucht, und er brachte mit

Abb. 44. Die Beweinung Christi. Entwurf zu dem im Antwerpener Museum befindlichen Altargemälde. In der Sammlung der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 58.)

eigener Hand Berichtigungen in die Arbeiten seiner Kupferstecher. Und für den trefflichen Formschneider Christoph Jegher hat er selbst auf Holz gezeichnet (Abb. 34).

Im Jahre 1613 schenkte Isabella Brant ihrem Gatten den ersten Sohn. Erzherzog Albrecht hob den Knaben aus der Taufe, der nach ihm den Namen erhielt. Der kleine Albert tritt schon in zartem Alter, deutlich erkennbar, in Gemälden seines Vaters auf. Ein allerliebstes Kinderköpfchen in der Liechtensteinschen Sammlung zu Wien könnte, nach der Ähnlichkeit mit andern Bildern, ihn vorstellen; aber Haartracht und Kleidung sind die eines Mädchens. Wir haben daher hier das Bild des erstgeborenen Töchterchens vor uns; mit den etwas schräg stehenden, hellblickenden Augen und dem freundlichen Mund ist die Kleine der Mutter wie aus dem Gesicht geschnitten (Abb. 35). Auch Albert hatte ganz die Züge seiner Mutter. Unverkennbar, in fast bildnismäßiger Ähnlichkeit, zeigt sich uns Frau Isabella mit ihrem ersten Söhnchen in dem köstlichen Marienbild der Münchener Pinakothek, auf dem ein Schwarm von Kinderengeln einen Blumenkranz — ein Meisterwerk von Johann Breughels Geschmack und Geschicklichkeit — als Rahmen um das Bild der Mutter Gottes hält (Abb. 36).

Die sich immer steigernde Menge der Bestellungen zwang den Meister, die Hilfe seiner Schüler bei der Ausführung namentlich der größeren Gemälde und der oft bestellten Wiederholungen, in reichlichem Maße in Anspruch zu nehmen. Manches Bild wurde fast ganz der Hand eines Gehilfen überlassen. Doch entwarf auch dann Rubens selbst die Aufzeichnung und durch ein paar hineingesetzte Farbenflecke gab er den Ton an; zuletzt überarbeitete er das Werk in mehr oder weniger eingehender Weise und drückte ihm so den Stempel seines Geistes auf. Die Schüler arbeiteten sich, so gut es eben die Begabung eines jeden zuließ, in die Art und Weise des Meisters ein.

Sein mächtiger Einfluß wirkte aber nicht bloß auf die jungen Leute, die zu ihm kamen, um von ihm zu lernen, sondern auch auf fertige Maler, seine Altersgenossen und selbst auf seine ehemaligen Lehrer. Mit den ihm befreundeten Malern verband er

Abb. 45. Der Tod des Konsuls Decius Mus. In der Fürstlich Liechtensteinschen Bildergalerie zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 64.)

sich häufig zu gemeinschaftlichen Werken. Namentlich arbeitete er, außer mit dem schon erwähnten Johann Breughel, gern mit dem ihm im Alter nahestehenden Franz Snyders (geboren 1579 zu Antwerpen), dem unübertrefflichen Tiermaler, zusammen. In den Gemäldesammlungen von Dresden und München z. B. finden wir lebensprühende Eberjagden, die das gemeinschaftliche Werk von Rubens und Snyders sind (Abb. 37).

Abb. 48. Die Vernichtung von Sennacheribs Heer. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 66.)

Indessen war es dem Meister keineswegs eine Notwendigkeit, sondern nur eine Arbeitsentlastung, ein Zeitgewinn, wenn er bei Tierdarstellungen den Freund zur Hilfe heranzog. Er selbst war ein Tiermaler allerersten Ranges. Keiner hat so wie er das Pferd in den wildesten Bewegungen aufzufassen verstanden. Er schwelgte förmlich in der Schönheit des edlen andalusischen Rosses, das damals für den Kriegs- und Jagdgebrauch vorzugsweise beliebt war; gelegentlich aber verschmähte er es auch nicht, nach dem plumpen vlämischen Pferd eine Studie zu zeichnen (Abb. 38). Ebenso meisterhaft

malte er die Hunde; besonders sagten die schönen gefleckten Wolfswindhunde seinem Geschmack zu, welche die großen Herren sich für ihre Hetzjagden hielten. Einen mächtigen Reiz übten auch die königlichen Raubtiere auf ihn aus, die zu Antwerpen in Tiergärten und in den Buden der Tierbändiger öfter zu sehen waren. Die Farbenschönheit des bengalischen Tigers hat er in manchem Gemälde verwertet, und den Löwen machte er mehrmals zur Hauptfigur einer Darstellung. Studienzeichnungen nach Löwen sind in Menge von ihm vorhanden. Es wird erzählt, daß er einmal durch einen herumziehenden Tierbändiger einen prächtigen Löwen in seine Werkstatt bringen ließ und den Mann durch eine reiche Belohnung veranlaßte, das Tier durch Kitzeln an den Kinnladen zum Gähnen zu bringen, damit er den geöffneten Rachen studieren konnte; indessen ließ der Löwe sich dieses Spiel nicht lange gefallen, sondern mußte weggeführt werden, weil er gefährliche Mienen machte. Es wird hinzugefügt, daß derselbe Löwe kurze Zeit nachher seinen Wärter zerrissen habe.

Abb. 47. Der Engel des Herrn schlägt Sennacheribs Heer. Federzeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 66.)

Das schönste Löwenbild besitzt die Münchener Pinakothek; Rubens malte es um 1616 für den Herzog Maximilian von Bayern. Sieben Männer, vier zu Roß und drei zu Fuß, haben einen Löwen und eine Löwin angegriffen, einer der Männer liegt schon tot am Boden, ein anderer kämpft verzweifelt mit der Löwin, die ihn niedergeworfen hat; hochauf bäumt sich der Schimmel eines weißgekleideten Mauren, an der Schulter von der Pranke des Löwen verwundet, der den verzweifelt aufschreienden Reiter im Sprunge herabgerissen hat; die Männer hauen und stechen, die Rosse steigen und schlagen — es ist ein prachtvolles Bild des wildesten Lebens (Abb. 39). Auch seltenere und fremdartigere Tiere reizten den Maler. Auf einem Bilde der Augsburger Gemäldegalerie kämpfen braune Reiter, von bissigen Hatzhunden unterstützt, über der Leiche eines gefallenen Gefährten mit einem Nilpferd und einem Krokodil; es ist ganz wunderbar, mit was für einer Vorstellungskraft der Künstler diese Ungeheuer, die er doch nur in der trägen Ruhe des Gefangenlebens beobachten konnte, in grimmiger, heftig bewegter Lebenstätigkeit geschildert hat.

Um 1615 erhielt Rubens von dem Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg den Auftrag, für die neuerbaute Hofkirche zu Neuburg a. d. Donau ein Jüngstes Gericht zu malen. Dieser großartigste aller Vorwürfe hatte Rubens schon früher beschäftigt. Zwei in kleinem Maßstab gemalte Bilder (das eine in der Münchener Pinakothek, das andere in der Suermondt-Galerie zu Aachen, von dem letzteren eine vergrößerte Wiederholung ebenfalls in München) schildern die Auferstehung der Gerechten und den Höllen-

Abb. 48. Saulus' Bekehrung. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 66.)

sturz der Verdammten in getrennter Darstellung. Der Künstler läßt das Richterwort, das die Begnadigten von den Verworfenen scheidet, schon gesprochen sein; auf dem einen Bilde steigt die Schar der Seligen gleich einer dichten Rauchwolke zum Himmel empor, wo in ferner Höhe der Weltenrichter auf dem Regenbogen thront; in widerstrebenden Massen zusammengeballt, die wie Feuergarben durcheinander wogen, stürzen auf dem anderen die Verdammten in Flammenglut und Finsternis. Das Wunderbare, das Außerordentliche dieser Schöpfungen liegt weniger in dem unerschöpflichen Reichtum der

Einzelheiten, den Rubens in den steigenden und stürzenden Leibern zur Anschauung bringt, als vielmehr in der in solcher Weise von keinem anderen jemals versuchten Massenwirkung; die Zahl der Seelen ist unendlich, zu Tausenden und Abertausenden ballen sie sich zusammen, und beide Bilder erwecken mit Notwendigkeit die Vorstellung,

Abb. 49. Die Amazonenschlacht. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 66.)

daß hier wie dort noch weitere Tausende folgen werden (Abb. 40 und 41). Das vom Pfalzgrafen bestellte Altarbild mußte einfacher in der Komposition sein, weil beides, das Emporschweben zum Himmel und das Hinabstürzen zur Verdammnis, in einem Rahmen zu vereinigen war. Als ein erster Entwurf hierzu erscheint die herrliche, sehr durchgebildete Skizze, die in der Münchener Pinakothek als „Das kleine jüngste Gericht" bezeichnet ist. Aber auch dieses Bild wäre bei der Übertragung in lebensgroßem Maß-

ſtab noch zu koloſſal geworden. Eine ebenſo prächtige Skizze mit bedeutender Einſchränkung der Maſſen und mit ſtärkerer Hervorhebung der Begnadigten — während dort die Verworfenen den größten Raum einnehmen — befindet ſich in der Dresdener Gemäldegalerie; und das iſt der Entwurf, nach dem Rubens das große Altarbild gemalt

Abb. 50. Die Verſöhnung von Eſau und Jakob. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfſtaengl in München. (Zu Seite 68.)

hat. Doch band er ſich bei der Ausführung im großen keineswegs genau an den Entwurf. Abgeſehen von untergeordneten Änderungen in Einzelheiten, hat er die Perſpektive abgeſchwächt, den Weltenrichter alſo dem Auge des Beſchauers näher gerückt und dadurch das Ganze geſchloſſener geſtaltet (Abb. 42). Das auch ſo noch rieſige Bild wurde 1617 über dem Hauptaltar der Kirche zu Neuburg aufgeſtellt. Gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts kam es nach Düſſeldorf in die Gemäldeſammlung des Kurfürſten Johann

Wilhelm von der Pfalz, und von dort wurde es im Jahre 1805 mit zahlreichen anderen Rubensbildern nach München übergeführt.

Nach dem Empfang des großen Hauptaltargemäldes bestellte der Pfalzgraf zwei weitere Altarbilder für seine Kirche: Die Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten (Abb. 43) und die Herabkunft des heiligen Geistes. Beide Gemälde waren 1620 vollendet, und sie sind auf demselben Wege wie das „Große jüngste Gericht" in die Münchener Pinakothek gelangt. Bei der Betrachtung der beiden kleineren Neuburger Altarbilder, besonders der Ausgießung des heiligen Geistes, macht sich die reichliche Mitwirkung von Gehilfenhänden recht fühlbar.

Es ist eine alte Überlieferung, Rubens habe die Preise seiner Werke nach der darauf verwendeten Arbeitszeit bemessen, in der Weise, daß er für jeden Tag eigenhändiger Arbeit 100 Gulden berechnete, was nach unserem Gelde, wenn man den Wertunterschied des Geldes zwischen damals und jetzt mit in Betracht zieht, mindestens 400 Mark ausmacht. Das erscheint durchaus glaubwürdig, da Rubens eben in sehr kurzer Zeit die

Abb. 51. Latona und die lycischen Bauern. In der Königl. Pinakothek zu München. (Zu Seite 69.)

größten Bilder malte. Auch wird es durch einen im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen aufbewahrten Brief des Balthasar Moretus bestätigt, worin dieser schreibt, daß Rubens die Entwürfe für Titelblätter nur in seinen Mußestunden anfertige; wolle man an einem Werktage ein solches Blatt von ihm haben, so müsse man 100 Gulden dafür bezahlen. Die unter Beihilfe von Schülern gemalten Bilder waren entsprechend billiger. Das erfahren wir von Rubens selbst durch seinen in vieler Hinsicht bemerkenswerten Briefwechsel mit Sir Dudley Carleton, dem englischen Gesandten im Haag, aus dem Jahre 1618. Rubens' Briefe, die in neuerer Zeit in großer Zahl veröffentlicht worden sind, enthalten überhaupt einen unschätzbaren Beitrag zur Kenntnis seines Wesens; sie lehren uns die Vielseitigkeit und Gründlichkeit seiner Bildung, die Klarheit und treffende Sicherheit seines Urteils bewundern. Die Veranlassung zu dem Briefwechsel mit Carleton gab dessen Sammlung von antiken Marmorwerken. Rubens wünschte diese zu erwerben, obgleich er sie noch nicht einmal selbst gesehen hatte; denn er war, nach seinem eigenen Ausdruck, vernarrt in Antiken. Carleton schlug einen Tauschhandel vor: seine Antiken gegen Gemälde von Rubens. Hierauf ging dieser bereitwillig ein, und nachdem er von Carleton ein Verzeichnis der Marmorbilder mit Angabe der Preise, die jener dafür gezahlt hatte, erhalten, schickte er ihm das Verzeichnis der in seinem Hause vorhandenen Gemälde, mit Angabe der Größe, des Preises und der etwaigen Mitwirkung

von Freunden und Schülern. Da war ein Gefesselter Prometheus, 8 Fuß breit und 9 Fuß hoch, „eigenhändig, der Adler von Snyders gemalt", für 500 Gulden; ein „Daniel zwischen vielen Löwen nach dem Leben — ganz eigenhändiges Original", 8 Fuß hoch und 12 Fuß breit, für 600 Gulden; „Leoparden nach dem Leben, mit Satyrn und Nymphen, eigenhändiges Original mit Ausnahme der sehr schönen Landschaft, die ein auf diesem Gebiet geschickter Meister gemacht hat", 9 zu 11 Fuß, für 600 Gulden. Mit ebenso genauen Angaben werden die übrigen Bilder bezeichnet: eine Leda mit Schwan und Liebesgott; ein lebensgroßes Bild des Gekreuzigten, von dem Rubens selbst glaubte, daß es vielleicht das Beste sei, was er überhaupt gemalt habe; eine verkleinerte Wiederholung des für den Pfalz-Neuburger gemalten Jüngsten Gerichts, das Werk eines Schülers, das aber, wenn der Meister es ganz würde überarbeitet haben, für ein Original sollte gelten können; ein heiliger Petrus, der den Zinsgroschen aus dem Maule des Fisches nimmt, mit anderen Fischern „nach dem Leben"; eine Wiederholung der für den Herzog von Bayern gemalten Löwenjagd, von einem Schüler angefangen, aber ganz vom Meister übergangen, und in derselben Weise ausgeführte Wiederholungen der Christus- und Apostelfiguren, welche der Herzog von Lerma besaß; ein Achilles in Weiberkleidern, „ein sehr wirkungsvolles Bild mit vielen schönen jungen Mädchen"; ein heiliger Sebastian und eine Susanna. Carleton schrieb darauf an Rubens, daß er sich sechs von den Bildern ausgewählt habe; er bat den Maler, ihn in seiner Wohnung im Haag zu besuchen und sich die Marmorwerke anzusehen, die eine Sammlung ausmachten, wie kein Fürst und kein Privatmann diesseit der Alpen eine besäße. „Aber," fährt er fort, „für Leute, die immer in Bewegung sind, wie meine Stellung es mit sich bringt, eignet eine Sache von so viel Gewicht sich nicht, und dann — ehrlich gestanden — Menschen haben menschliche Schwächen: man wechselt manchmal seine Gesinnungen, und so ist meine Liebhaberei plötzlich von den Bildhauern zu den Malern übergegangen, und ganz insbesondere zu Herrn Rubens." Da Carleton wegen der niedrigen Bauart sowohl seiner holländischen als seiner englischen Wohnung nur die kleineren von den Rubensschen Bildern nehmen konnte, so blieb nach den beiderseitigen Abschätzungen ein Preisunterschied bestehen; es wurde eine Einigung dahin erzielt, daß Rubens für die Antiken Bilder im Werte von 4000 Gulden und außerdem noch 2000 Gulden gab; für den letzteren Betrag bat Carleton ihn, Brüsseler Wandteppiche mit Figurendarstellungen besorgen zu wollen. Rubens erwähnte bei der Erklärung seines Einverständnisses, daß er in diesem Jahre mehrere tausend Gulden für seinen Hausbau verausgabt habe und daß er infolgedessen am liebsten mit Bildern bezahle, „da jeder mit im eigenen Garten gezogenen Früchten freigebiger ist, als mit solchen, die man auf dem Markte gekauft hat", und er gebrauchte im Anschluß hieran die Redensart: „Ich bin ja kein Fürst, sondern einer, der von seiner Hände Arbeit lebt." Auf diesen Satz kam der gewandte Hofmann in seinem Antwortschreiben zurück, indem er mit den Worten schloß: „Eure Behauptung, daß Ihr kein Fürst wäret, kann ich nicht unterschreiben; denn ich halte Euch für den Fürsten der Maler und der Leute von vornehmer Gesinnung, und in diesem Sinne küsse ich Euch die Hand." — Einem Manne wie Rubens gegenüber war das keineswegs nur eine leere Schmeichelei.

Erwähnenswert ist auch aus dem Briefwechsel mit Carleton, weil für den vielseitigen Künstler bezeichnend, der Umstand, daß Rubens die Hoffnung ausspricht, mit der Mannigfaltigkeit der Gegenstände dem Geschmack des Abnehmers Genüge getan zu haben. Schließlich war der eine wie der andere von dem Handel höchlich befriedigt: Carleton war entzückt von den Bildern und Rubens glücklich über die Antiken.

Während der Meister, wie aus dem angeführten Verzeichnis hervorgeht, seinem Schaffensdrange nachgebend, Bilder des verschiedensten Inhalts nach freier Wahl entstehen ließ und zugleich seine Schüler anwies, frühere Werke von ihm zu kopieren, überzeugt, daß die Käufer sich schon einstellen würden, war er zu derselben Zeit unablässig mit bestellten Kirchenbildern beschäftigt, und zwar auch mit solchen, die er ganz oder zum größten Teil mit eigener Hand malte. Zu den ganz eigenhändigen gehört die Mitteltafel eines Flügelgemäldes, das über dem Grabe eines im Jahre 1617

Abb. 52. Die letzte Kommunion des heiligen Franziskus. Im Museum zu Antwerpen.
(Zu Seite 70.)

gestorbenen Herrn in der Kathedrale zu Antwerpen seinen Platz bekam (jetzt im Museum zu Antwerpen). Das Bild stellt die Beweinung Christi dar und ist bekannt unter dem Namen „Le Christ à la paille". Der Leichnam des Heilandes ist auf den Rand des Steinsarges niedergelassen worden, der mit Stroh belegt ist; Joseph von Arimathia hält den Oberkörper des Toten aufrecht, Maria Magdalena blickt ihn, die Hände faltend, tieferschüttert an, und die Mutter Maria schickt sich, das schöne Antlitz mit ergreifendem Ausdruck zum Himmel erhebend, an, das Haupt des geliebten Sohnes mit dem Bahrtuche zu verhüllen; Johannes hält sich ehrerbietig hinter Maria zurück und sucht über

Abb. 53. Studienkopf nach einem Franziskaner. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 72.)

ihre Schulter noch einen letzten Blick auf den Toten zu werfen. Auf den schmalen Flügeln sind die beiden, die unter dem Kreuze standen, noch einmal dargestellt, und zwar hier nicht als die Schmerzerfüllten, aber doch auch als Bilder der Liebe: Maria als die junge Mutter, und Johannes als der Evangelist, der in freudiger Begeisterung, zu dem Cherub in Adlergestalt aufblickend, sich anschickt, die frohe Botschaft seines göttlichen Meisters aufzuschreiben. Eine schöne Zeichnung zu der Mitteltafel bewahrt die Handzeichnungensammlung der Albertina zu Wien (Abb. 44).

Im Jahre 1617 entstand das in der St. Paulskirche, der ehemaligen Dominikanerkirche, zu Antwerpen befindliche Gemälde: die Geißelung Christi, das um der Schönheit des Christuskörpers willen zu allen Zeiten gerühmt und bewundert worden ist. Zwei

Abb. 54. Der heilige Franz von Assisi empfängt die Wundmale.
Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. (Zu Seite 71.)

Hauptwerke schuf Rubens für die Nachbarstadt Mecheln. Für die dortige Johanniskirche wurde ihm Ende 1616 ein Altarbild mit der Anbetung der heiligen drei Könige bestellt. Dieser von Rubens früher schon einmal und später noch öfter behandelte Gegenstand war ein Vorwurf nach seinem Herzen; er fand hier Gelegenheit zu reichster malerischer Prachtentfaltung, indem er die Weisen mit allem Prunke morgenländischer Herrscher und mit glänzendem Gefolge auftreten ließ. Unerschöpflich an Erfindungskraft, wußte der Meister in der Bearbeitung dieses Stoffes immer neue und immer mächtig anziehende Wirkungen zu erzielen. Von allen seinen Dreikönigsbildern aber ist dasjenige in Mecheln vielleicht das schönste; es wird berichtet, daß der Meister selbst stets

Abb. 55. Die eherne Schlange. Im Prado-Museum zu Madrid. (Zu Seite 73.)

mit Befriedigung von diesem seinem Werke gesprochen habe. Die Stimmung des Ganzen ist eine festliche; in froher Erregung huldigen die Fürsten dem Kindlein im Stalle, ihr Gefolge drängt sich, erfüllt von dem Verlangen, das gesuchte Kind zu erblicken, und der Beschauer wird zum Teilnehmer an dem Vorgange, durch ein wunderbar feierliches Zusammenklingen der Farbentöne gebannt. Den Grundton gibt der prächtig rote Mantel des mittleren Königs an, ihm entgegen wirkt das blaue Gewand Marias; das Jesuskind, hell in hell wie mit Licht gemalt, ist der alles überstrahlende Mittelpunkt der Komposition; nur kleinere oder gedämpfte Helligkeiten leuchten in der Umgebung auf, und so wird all das Leben durch eine großartige Ruhe zusammengehalten. Das Gemälde wurde nach alter Sitte durch Flügel verschließbar gemacht. Die Flügel sind innen und außen mit Bildern aus der Geschichte der beiden Namensheiligen der Kirche, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten, geschmückt. Das ganze Altar-

Abb. 56. Der kleine Nikolaus Rubens. Zeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 76.)

werk befindet sich noch an seinem Platz; die Gemeinde hatte den Stolz, dem Kardinal Richelieu, der 10000 Gulden für die Flügel bot, mit einem entschiedenen Nein zu antworten. — Eine ganz andersartige Schöpfung ist das zweite für Mecheln gemalte Altarwerk, das sich ebenfalls noch auf seinem Platze, in einer Chorkapelle der Liebfrauenkirche jenseits der Dyle, befindet. Es wurde 1618 im Auftrage der Bruderschaft der Fischer gemalt. Das Mittelbild stellt den wunderbaren Fischzug des Petrus dar. Kräftige Männer, zum Teil halbnackt, ziehen das von glitzernden Fischen gefüllte Netz zwischen Kahn und Strand herauf. Die Gestalten der auf den Ruderbänken stehenden Schiffer, die den Kahn an das Land heranstaken, heben sich hochragend von dem schweren, dunkelblaugrauen Gewölk ab, hellbeleuchtet wie die weiße Möwe über ihren Köpfen. Über dem dunklen Meereshorizont liegt ein Streifen gelblicher Klarheit, und diese Helligkeit steigert die kräftige Umrißwirkung des groß und ruhig im Vorderteil des Schiffleins stehenden Christus und hebt den bewegt vor ihm niederknienden Petrus hervor. In die mächtige Wirkung von Hell und Dunkel in vorherrschend grauen Tönen, aus denen der gelbe Lichtstreifen und die entblößten Männerrücken herausleuchten, bringt ein einzelner roter Rock einen scharfen Farbenklang. Das Ganze hat eine gewaltige Stimmung von Ruhe im Sturm, — es ist so recht ein Bild für Leute, die ihr Beruf zum Kampf mit dem Sturm führt. Auf dem einen der Flügelgemälde setzt sich die Meeresstimmung fort. Auch hier dunkles Gewölk, vor dem die Möwen einherstreichen; auf dem muschelbedeckten Strand zieht Petrus vor den Augen anderer wettergebräunter Jünger den Zinsgroschen aus dem Maul des Fisches. Die glaubwürdigen Erscheinungen seegewohnter Männer, die uns hier entgegentreten, erläutern den Hinweis auf nach dem Leben gemalte Fischer, den das von Rubens an Carleton gesandte Bilderverzeichnis enthält. Auf dem andern Flügelgemälde, das ebenso wie das besprochene mit wunderbarem Geschick in die hohe, schmale Bildfläche hineinkomponiert ist, zieht der junge Tobias auf Geheiß des Engels den heilkräftigen Fisch aus dem Wasser. Die hohe Vollkommenheit der künstlerischen Wirkung, mit der das Altarbild der Mechelner Fischergilde den ganzen Raum beherrscht, hat es einer Überarbeitung zu verdanken, die Rubens nach der Auf-

Abb. 57. Die Zuflucht der Sünder. In der Königl. Galerie zu Kassel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 74.)

stellung an Ort und Stelle, im Hinblick auf die dortigen Raum- und Beleuchtungsverhältnisse, vornahm, nachdem er — wie man erzählte — nur zehn Arbeitstage in seiner Werkstatt darauf verwandt hatte.

Als Rubens mit dem englischen Gesandten im Haag wegen des Umtausches von dessen Antiken gegen seine Gemälde verhandelte, erwähnte er im Anschluß an den von Carleton geäußerten Wunsch, daß der Wertunterschied durch den Ankauf von Brüsseler Wandteppichen ausgeglichen werden möchte, beiläufig auch den Umstand, daß er selbst im Auftrage einiger Edelleute aus Genua sehr reiche Entwürfe für Teppiche angefertigt

habe, die gerade in Brüssel gewirkt würden. In einem vierzehn Tage später an Carleton geschriebenen Briefe kommt Rubens nochmals auf diese Entwürfe zurück, und da erfahren wir, daß sie die Geschichte des Decius Mus, des römischen Konsuls, der sich selbst für den Sieg seines Volkes opferte, behandelten. Die hier erwähnten, Anfang Mai 1618 bereits an die Weberei abgelieferten Entwürfe zu Wandteppichen haben sich erhalten, und zwar nicht in der für diesen Zweck gebräuchlichen Gestalt von farbig angelegten Zeichnungen — Kartons —, sondern als ganz prachtvoll ausgeführte Ölgemälde (in der Liechtenstein-Galerie zu Wien). Dem Teppichwirker hat der Meister die Arbeit dadurch erleichtert, daß er die Bilder links gemalt hat, d. h. so, daß die Personen zum Beispiel die Waffen mit der linken Hand führen, den Schild am rechten Arm tragen. Denn derjenige, der einen Bildteppich wirkt, steht am aufrechten Webstuhl hinter seiner Arbeit, auf deren Rückseite er die Fäden verknüpft; was er unter seinen Händen werden sieht, verhält sich also zu der Vorderseite wie deren Spiegelbild. Wenn er daher ein, wie gewöhnlich, im richtigen Sinne gezeichnetes Vorbild so, wie er es vor sich hat, nachwebt, zeigt sich das Bild nachher im fertigen Teppich umgekehrt, „im Gegensinne", wie der Kunstausdruck lautet. Soll das vermieden werden — wie es bei Figurendarstellungen doch in den meisten Fällen wegen des Unterschiedes im Gebrauch der rechten und der linken Hände wünschenswert ist —, so muß der Bildwirker einen Spiegel zu Hilfe nehmen und nach dem arbeiten, was der Spiegel ihm von dem Vorbild, das er nun hinter sich stellt, stückweise zeigt. Diese Schwierigkeiten beseitigte Rubens, indem er die Vorbilder gleich im Gegensinne malte. Der Meister hat den aus der bekannten Erzählung des Livius geschöpften Stoff in sechs gewaltige Kompositionen von lebensgroßen Figuren verteilt, nach den gegebenen Maßen der Wandfelder drei sehr große und drei kleinere. In jeder dieser Darstellungen zeigt er, mit welchem Gelehrteneifer er die antiken Bildwerke Roms durchforscht und welche Kenntnis von den religiösen und kriegerischen Gebräuchen, von Tracht und Bewaffnung der alten Römer er sich angeeignet hat. Im ersten Bilde sehen wir, wie der Konsul Decius von der Feldherrenbühne des Lagers aus die versammelten Feldzeichenträger, als die Vertreter des ganzen Heeres, anredet, um ihnen die ihm im Traume zuteil gewordene Schicksalsoffenbarung mitzuteilen, daß von den beiden einander gegenüberstehenden Heeren dasjenige die Schlacht gewinnen solle, das seinen Anführer verlöre. Das zweite Bild zeigt uns, wie die Priester in feierlicher Handlung die Opferzeichen erforschen und erkennen, daß die Sache der Römer schlecht stehe. Daraufhin beschließt Decius, sich den Todesgöttern zu opfern; das dritte Bild,

Abb. 58. Bildnis des kleinen Nikolaus Rubens.
Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 76.)

vielleicht das machtvollste und ergreifendste der ganzen Reihe, führt den Helden vor, wie er im Schatten breitästiger Buchen vom Priester die Todesweihe empfängt. Der vierte Akt des Dramas zeigt den Geweihten, wie er im vollen Waffenschmucke, nur ohne den jetzt zwecklos gewordenen Schild, sein stolzes Streitroß besteigt; mit einer vornehmen Bewegung der Hand und einem Blick heiliger Entschlossenheit verabschiedet

Abb. 59. Christus und die reuigen Sünder. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 76.)

er seine Liktoren, daß sie sich zu seinem Amtsbruder begeben, da er, als ein Toter, ihrer nicht mehr bedarf; eine wundervolle Abendsonnenstimmung läßt uns fühlen, daß der heiße Tag sich zu Ende neigt. Das nächste Bild bringt die Entscheidung: über einem Hügel von Leichen sinkt Decius unter den Hieben und Stichen latinischer Reiter vom Roß, sein zum Himmel gewendeter Blick zeigt, daß er mit Freuden stirbt, da er den Willen der Gottheit erfüllt und sein Volk gerettet hat: — in demselben Augenblick wird das Kampfesringen der Römer von Erfolg gekrönt, und die Latiner wenden sich

Abb. 60. Toilette der Venus. In der Fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 76.)

zur Flucht (Abb. 45). Damit ist das von Rubens so großartig und wirkungsvoll ausgearbeitete Trauerspiel zu Ende. Das sechste Bild gibt sozusagen nur noch ein glänzendes Schlußschaustück; man sieht die aufgerichteten Siegestrophäen, die Aufhäufung der Beute und das Herbeischleppen der Gefangenen, und im Vordergrunde liegt auf prächtiger Bahre, mit dem Purpurmantel und dem Lorbeerkranz geschmückt, der tote Sieger.

Rubens verschmähte es, ungeachtet des unerschöpflichen Reichtums seiner Erfindungsgabe, nicht, sich gelegentlich selbst zu wiederholen, indem er bei dieser oder jener Darstellung eine frühere Komposition benutzte, um daraus mit den durch den veränderten Gegenstand gebotenen Änderungen ein neues Werk zu schaffen; und das Merkwürdige dabei war, daß dieses neue Werk dann doch wieder eine in sich so einheitliche Schöpfung wurde, als ob es ganz und gar nur aus dem gegebenen Gegenstande hätte hervorwachsen können. So kann es nichts Abgerundeteres geben, als die ihren Inhalt so kurz und treffend erzählende Komposition in der Folge der Deciusbilder, welche den Tod des Helden schildert. Und doch ist dieses Bild gewissermaßen ein Auszug aus einer figurenreicheren Komposition, die einen ganz anderen Stoff behandelt, aus dem prachtvollen, in kleinerem Maßstab ausgeführten Gemälde der Münchener Pinakothek: die Niederlage des Königs Sennacherib. Wie die Engel des Herrn aus nächtlichen Wolken hervorbrechen und Tod und Verwirrung unter die Reiterscharen des Assyrerkönigs schleudern, ist da mit einer unvergleichlichen Großartigkeit geschildert (Abb. 46). Hier ein göttliches Strafgericht, dort der Opfertod eines Helden, das eine wie das andere mit der höchsten Meisterschaft packend und erschöpfend zur Anschauung gebracht — und doch als Komposition das eine von beiden auf der Grundlage des anderen entstanden! Eine andere Bearbeitung des dankbaren Stoffes vom Untergang des Assyrerheeres vor Jerusalem zeigt eine reizvolle, flüchtig entworfene Federzeichnung in der Sammlung der Albertina (Abb. 47).

Die Münchener Pinakothek besitzt auch ein als Gegenstück zu der Niederlage Sennacheribs in gleicher Größe gemaltes Bild aus dem Neuen Testament: Die Bekehrung des Saulus. Mit einer unbeschreiblichen Lebendigkeit, einer unmittelbaren Glaubhaftigkeit ist auch hier das plötzliche Hereinbrechen eines Ereignisses, gegen das es keinen Widerstand gibt, geschildert; das jäh aufleuchtende Himmelslicht wirft die Pferde in wildem Schrecken durcheinander, den Menschen raubt die überirdische Erscheinung die Fassung, und wie vom Blitz getroffen ist Saulus zu Boden gestürzt, zum Entsetzen der wenigen sorglichen Begleiter, die sich noch um ihn bekümmern (Abb. 48).

Beide Bilder zählen zu den prächtigsten Schöpfungen des Künstlers. Sie müssen annähernd gleichzeitig entstanden sein mit dem berühmtesten aus der Gruppe von Gemälden, in denen Rubens mit einer ganz einzig dastehenden Meisterschaft wildes Durcheinander von Menschen und Rossen geschildert hat. Das ist die Amazonenschlacht, ebenfalls in der Münchener Pinakothek; wie jene beiden ein in kleinem Maßstab, aber mit größter Künstlerfreude ausgeführtes Werk; eine zeitgenössische Nachricht sagt, daß es um 1615 gemalt worden ist. Erinnerungen an Tizians Schlacht bei der Brücke von Cadore, an Lionardos Karton des Reiterkampfes bei Anghiari — von dem zu Rubens' Zeit wenigstens ein Stück noch erhalten war —, und auch an die von Raffael entworfene Konstantinschlacht haben sich in dem Gedächtnis des Malers bewegt, als seine Phantasie den Kampf und Untergang der wilden Reiterinnen erfaßte. Aber die Anklänge verschwinden, das Ganze ist ein echtes Kind Rubensschen Geistes. Auf einer schmalen Brücke versuchen die kriegerischen Jungfrauen mit letzter Anstrengung dem Anprall der von Theseus geführten Reiter stand zu halten; da wird noch mit heißer Leidenschaft gekämpft, den Pferden selbst scheint sich der Kampfeszorn der Menschen mitgeteilt zu haben. Aber schon ist die Niederlage der Amazonen entschieden. Vergeblich sucht die Bannerträgerin die Fahne zu retten, die ein Griechenjüngling ihr zu entreißen strebt; sie wird mitsamt dem Feldzeichen, das sie mit schwindenden Kräften umklammert, vom bäumenden Pferde gezogen. Rosse und Reiterinnen stürzen hinab in den Fluß, in schwerem Aufschlag die Wogen emportreibend, herrenlos gewordene Pferde jagen davon. Neben der Brücke sprengen wilde Reiterinnen, am Widerstand verzagend,

Abb. 61. Die Töchter des Kekrops und das Kind Erichthonios. In der Fürstlich Liechtensteinschen Bildergalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 76.)

über die Leichen ihrer Genossinnen hinweg ins Wasser, wo andere sich schon durch Schwimmen zu retten suchen. In der Ferne leuchtet Feuerschein, und die Glut des Brandes rötet den lichten Himmel (Abb. 49).

In der Münchener Pinakothek finden wir noch ein merkwürdiges Beispiel jener Selbstwiederholungen, oder, richtiger gesagt, ein Beispiel dafür, wie der Meister bis-

Abb. 62. Die vier Weltteile. Im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 78.)

weilen in einem seiner eigenen Werke die Anregung zu einem neuen Bilde fand. In einem großen, ausdrucksvollen Gemälde ist die Versöhnung zwischen Jakob und Esau geschildert. Jakob hat mit seinem Zuge von Weibern und Kindern und Herden den mit Kriegsleuten heranrückenden Esau erwartet; jetzt stehen die Brüder sich Auge in Auge gegenüber, Jakob neigt sich flehend zur Erde, und der wilde Kriegsmann beugt sich ihm gerührt entgegen; eine der Mägde, die mit ihren Kindern in Jakobs Zuge vornan

gestellt waren, ist, mit zwei Kindern beladen, niedergekniet, und der Blick, den sie auf den Gefürchteten richtet, will ihren Herrn unterstützen (Abb. 50). Dieses flehende junge Weib mit den beiden Kleinen hat in der Phantasie des Künstlers, der es schuf, den Gedanken an Latona wachgerufen, die Mutter der Götterzwillinge, die vor Junos Zorn

Abb. 63. Italienische Landschaft mit Hirten. Im Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 79.)

auf der Erde herumirrt. So entstand ein neues Bild, dessen Ausführung, im Anschluß an die gegebene Gruppe, allerdings zum größten Teil einem Schüler überlassen blieb: am Ufer eines Sees ist die Flüchtige niedergekniet, um ihren Durst zu löschen; aber rohe Bauern, die im Schilf arbeiten, trüben ihr das Wasser; da wendet sich ihr Blick mit bitterlicher Klage zum Himmel, und die Bauern werden in Frösche verwandelt (Abb. 51).

Im Auftrage eines Herrn Kaspar Charles malte Rubens im Jahre 1619 ein großes Altarbild für die Minoritenkirche zu Antwerpen: Der heilige Franz von Assisi empfängt sterbend das Abendmahl. Es mochte für den Maler der Üppigkeit, der auch die Heiligen in die blühende Schönheit voller Formen und die farbenfrohe Pracht glänzender Seidengewänder zu kleiden liebte, keine leichte Aufgabe sein, sich in die Wiedergabe weltfremden abgetöteten Mönchtums zu versenken. Doch wußte der alles beherrschende Künstler auch diese Aufgabe in großartiger Weise zu lösen. Indem er auf äußere Farbenpracht verzichtete, hat er mit seiner echten Frömmigkeit sich um so mehr in das Innerliche des Vorgangs vertieft. Wir sehen den großen Prediger, der sich von seinem Sterbelager in die Kirche hat tragen lassen, um das Abendmahl vor dem Altare kniend zu empfangen, von zwei Mitbrüdern mühsam in der knienden Stellung gehalten, — die Glieder gehorchen ihm nicht mehr, nur der

Abb. 64. Der verlorene Sohn. Im Museum zu Antwerpen. (Zu Seite 80.)

Kopf ist noch ganz lebendig, der Wille, für diesen Augenblick noch zu leben, hält ihn aufrecht, und der Blick spiegelt das Verlangen nach der Himmelsspeise; der große Lehrer der Entsagung hat die letzte Bequemlichkeit, das Gewand, von sich nehmen lassen, um in vollkommener Armut, nackt und bloß wie der Heiland am Kreuze, zu sterben. Wir sehen den Priester, der sich neigt, um ihm die Hostie auf die Lippe zu legen, von der Heiligkeit des Augenblicks durchdrungen, den dienenden Kleriker tief bewegt, und die Brüder, die ihrem Haupt und Lehrer folgen, durchschauert von heiligen Empfindungen, ergriffen, erschüttert, gehoben. Für das doppelte Feierliche, die Nähe des Todes und die weihevollste kirchliche Handlung, hat der Künstler den malerischen Stimmungsausdruck gefunden, indem er das Ganze aus farblos dunklen Tiefen heraus in bräunlichen Tönen und von dem dunklen Hauch gleichsam überschimmerten Lichtern gestaltete; nur in der Höhe öffnet sich ein Blick in das lichte Himmelsblau, und rosige Engel schweben herein, um die Seele des Sterbenden in Empfang zu nehmen (Abb. 52).

Rubens hat dieses Franziskusbild, das sich jetzt im Antwerpener Museum befindet, ganz mit eigener Hand gemalt; er selbst hat das ausdrücklich beurkundet. Dagegen ist ein dem nämlichen Heiligen gewidmetes Altarbild, das, wahrscheinlich um dieselbe Zeit, für die Kapuzinerkirche zu Köln gemalt wurde, überwiegend von Schülern ausgeführt. Dargestellt ist Franz von Assisi, wie er in der Verzückung den gekreuzigten Heiland in Seraphsgestalt erblickt und von dieser Erscheinung die Wundenmale des Gekreuzigten am

Abb. 65. Eberjagd. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 80.)

eigenen Leibe empfängt. Vielleicht wurde der Meister durch den Gegenstand, der ihm keine rechte Gelegenheit zu künstlerischer Kraftentfaltung bot, wenig angeregt. Und dennoch, wie spärlich auch die von ihm selbst gemalten Striche sein mögen, er hat es vermocht, die Gehilfen mit seinem Farbenempfinden so zu beeinflussen, daß auch hier, aus Braun und Grau und goldigem Licht zusammengewoben, eine hochpoetische Wirkung entstanden ist. Man bemerkt auch an diesem Bilde, daß die Landschaft und die Figuren von zwei verschiedenen Malern ausgeführt sind; aber die Herrschaft des Farbengewaltigen

Abb. 66. Christus am Kreuz (Le Coup de lance). Im Museum zu Antwerpen. (Zu Seite 80.)

über die beiden war eine derartige, daß sie, trotz der Verschiedenheit der Malweise, keinen Farbenmißklang aufkommen ließ. Für das Wichtigste im Bilde, den Kopf des Heiligen, hat er selbst eine Studie nach dem Leben gemalt (Abb. 53). Die Kapuzinerkirche zu Köln ist abgebrochen worden, und ihr Altargemälde ist seitdem im städtischen Museum (Abb. 54).

Unter seinen Gehilfen hatte Rubens in der Zeit von 1618 bis 1620, und wahrscheinlich noch etwas länger, eine Kraft, die ihm mehr als alle andern eine wirkliche künstlerische Hilfe bot. Anton van Dyck war im Beginn des Jahres 1618, noch nicht

ganz neunzehnjährig, aus dem eigentlichen Schülerverhältnis entlassen und wurde durch Aufnahme in die St. Lukasgilde als fertiger Meister anerkannt. Aber er fuhr fort, seinem großen Lehrer zu dienen; nicht wie die vielen, die unter dem starken Willen des Meisters als dessen Werkzeug arbeiteten, sondern als ein verständnisvoller Mitarbeiter. Er besaß eine reiche Erfindungsgabe, hochentwickelten Geschmack und ein ausgesprochenes persönliches Farbenempfinden; dabei hatte er sich ein malerisches Können angeeignet, das demjenigen seines Meisters nahe kam. Van Dyck hatte ein solches Verständnis für

Abb. 67. Studienkopf zu dem guten Schächer in dem Kreuzigungsbilde des Antwerpener Museums. In Besitz von Rob. Ernesti zu Berlin W. (Zu Seite 82.)

Rubens' künstlerische Absichten, daß dieser ihm auch das selbständige Entwerfen ganzer Kompositionen anvertrauen konnte; und bei manchem Bilde hatte Rubens, wenn er ihm durch seine Farbenkunst die letzte Vollendung gab, keine Veranlassung, die Farbengedanken und die malerische Handschrift des reichbegabten Jüngers allzu sehr zu verwischen.

So scheint die etwas zum Düsteren hinneigende van Dycksche Farbenstimmung den Gesamtton zu bestimmen in einem prächtigen Bilde des Prado-Museums, das die Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüste darstellt, mächtig im Ausdruck des verzweifelten Hilfesuchens, wilder Angst und gläubigen Vertrauens bei den von den Schlangen Ueberfallenen und der felsenfesten Ruhe, mit der Moses und Aaron bei dem heilbringenden

Schlangenbild stehen, und großartig in der malerischen Wirkung durch die tiefe Lage des Horizonts, durch das Abheben fast der ganzen Gestalten von einer unheimlichen Luft, aus deren Gewölk das mordende Gewürm herabzüngelt (Abb. 55).

Zu wunderbarem Einklang verschmilzt die Farbenkunst des Meisters mit derjenigen des ausgezeichneten Schülers in einem großen Gemälde der Kasseler Galerie: Die Zu-

Abb. 68. Es ist vollbracht. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 83.)

flucht der Sünder. Dem Thron der Gnadenmutter nahen die Bußfertigen. Der vorderste in ihrer Reihe ist der verlorene Sohn, der, von weiter Wanderung mit bestaubten, schwieligen Füßen hergekommen, in tiefer Zerknirschung niederkniet und nicht wagt, den Kopf zu heben; dann kommt Magdalena, die mit glühender Innigkeit zu dem Christuskind emporblickt und mit ihren schönen Händen den entblößten Busen bedeckt, und weiter-

hin der König David und der Bischof Augustinus; ihnen folgen die Vertreter der Büßerorden, Franziskus und Dominikus, und diesen schließt sich der Ritter Georg an — eine

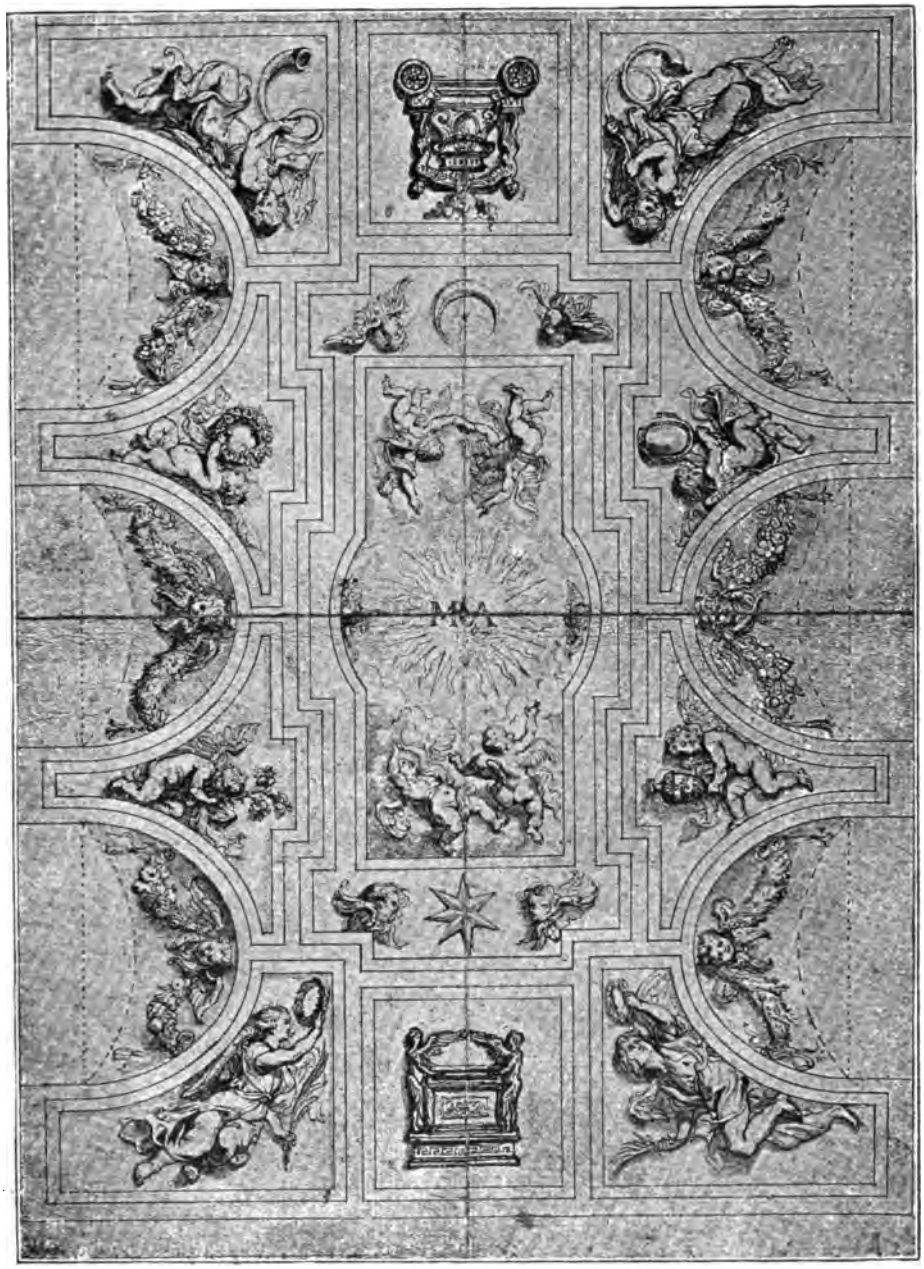

Abb. 69. Entwurf zur Ausschmückung eines Deckengewölbes der Jesuitenkirche zu Antwerpen. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 86.)

Gestalt, die Rubens gern anbrachte, wenn er irgendwo eine größere Gruppe von Heiligen malte, ohne daß der Grund für die Anwesenheit des heiligen Ritters mit Sicherheit zu erkennen wäre. Das Jesuskind steht auf dem Schoß der Mutter und blickt mit

einem unbeschreiblichen Ausdruck auf die Reuigen herab; ein echter Kinderblick, und doch liegen tiefes Mitleid und himmlische Güte darin. Ein Wunderwerk feinsten Empfindens ist der Blick, mit dem Maria die gnadespendende Miene des Sohnes begleitet. Marias linke Hand berührt die Schulter des Knaben Johannes, der hier, wenn er auch, neben dem Kind Jesus, als Kind erscheint, eine besondere Bedeutung hat: in Johannes dem Täufer wird den bußfertigen Sündern der Büßer ohne Sünde gegenübergestellt (Abb. 57).

Die Mutter Maria hat hier, wie in zahlreichen anderen Marienbildern, eine nicht scharf ausgeprägte, vielleicht vom Künstler nicht bewußt gewollte, doch nicht zu verkennende Ähnlichkeit mit Isabella Brant. Ganz getreu aber ist in dem Jesuskind das zweite Söhnchen des Meisters abgebildet. Eine Zeichnung in der Albertina zeigt uns das reizende Köpfchen des Kleinen, das dazu als Studie gedient hat (Abb. 56). Dieser Knabe, der im März 1618 zur Welt kam und der den Namen Nikolaus nach seinem Paten, dem Marchese Niccolò Pallavicini zu Genua, erhielt, scheint der besondere Liebling des Vaters gewesen zu sein. Ein entzückendes, schnell skizziertes Bildnis im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin zeigt ihn im Alter von etwa zwei Jahren (Abb. 58). In ähnlicher Ansicht erscheint er als Jesuskind auf einem wonnigen Bilde des Hofmuseums zu Wien, das die Kinder Jesus und Johannes mit zwei kleinen Engeln spielend darstellt.

Ein mit dem Kasseler Bilde der begnadigten Sünder inhaltsgleiches, aber in geringerem Umfang mit wenigen Figuren komponiertes Gemälde in der Münchener Pinakothek zeichnet sich durch ganz eigenhändige Ausführung aus. Christus steht hier nicht als Kind, sondern als derjenige, der gelitten hat und auferstanden ist, den Bußfertigen gegenüber; diese sind hier Magdalena, der bekehrte Schächer, David und Petrus. Das Bild strahlt in der Lichtfülle, die doch nur der Meister selbst einem Gemälde verleihen konnte, und jede Gestalt ist ein vollendetes Meisterwerk der Seelenschilderung (Abb. 59).

Die eigentümlich fesselnde, in Haut und Haar gleichsam von eigenem Licht erfüllte, weiche und volle Frauengestalt, die diese beiden Male wieder als Magdalena, in seelischer und in malerischer Beziehung gleich wunderbar durchgebildet, erscheint, sehen wir in ganz anderer Auffassung, als Verkörperung der Liebesgöttin, in einem prachtvoll gemalten Bilde der Liechtenstein-Galerie, in dem alles andere nur Beiwerk zu dieser einen Gestalt ist. Da zeigt sie uns die unverhüllte Formenfülle ihres weißen Rückens, von dem eine schwarze Dienerin das zu ordnende Haar in die Höhe hebt, und zugleich erblicken wir in einem Spiegel, den Cupido ihr vorhält, ihr Gesicht von vorn (Abb. 60). In ganz ähnlicher Ansicht finden wir sie in einem größeren mythologischen Gemälde der nämlichen Sammlung wieder, in der Darstellung der Töchter des Kekrops mit dem Kinde Erichthonios. Da ist sie eines der beiden neugierigen Mädchen, die, entgegen dem Gebot der Pallas Athene, das Körbchen, in dem der Knabe mit einer Schlange liegt, öffnen. Die bei der Gebotsübertretung unbeteiligte Schwester, die seitwärts unter einem Baume steht, entfaltet in der Anmut ihres strafferen, echt mädchenhaften Körpers wieder ganz andersartige Reize (Abb. 61). Diese schöne Figur, deren Kopf und Schultern ein sonnig durchleuchteter Schatten einhüllt, scheint die Verwertung einer im römischen Sonnenlicht gemalten Aktstudie zu sein. Sie wiederholt sich in mehreren Gemälden von sehr verschiedener Entstehungszeit, mit Veränderungen in der Haltung des Kopfes und der Bewegung der Arme je nach den Beziehungen, in denen sie zu andern Figuren steht. So ist sie die Gefährtin des Meergottes in dem Bilde des Kaiser-Friedrich-Museums, das als Neptun und Amphitrite oder, wegen der darauf angebrachten afrikanischen Tiere, als Neptun und Libye bezeichnet wird. Auch auf diesem Gemälde, dessen künstlerischen Reiz die etwas trockene Arbeit des Schülers, der den Hintergrund und das Beiwerk malte, beeinträchtigt, wird der blonde Magdalenenkopf sichtbar; er gehört einer mit dem größten Teil des Körpers im Wasser verborgenen Nymphe an und ist vielleicht der anziehendste Punkt auf der ganzen Leinwand.

Die wiederholte Verwertung ein und derselben Figur befremdet am wenigsten bei Bildern dieser Gattung, bei denen der Inhalt etwas dem Beschauer ganz Gleichgültiges ist, auch dem Maler an und für sich gleichgültig war und nur als Grundlage für

Abb. 70. Der heilige Ignatius von Loyola heilt Beſeſſene. In der Kaiſerl. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Berlin. (Zu Seite 86.)

Abb. 71. Mariä Himmelfahrt. In der Königl. Pinakothek in München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 88.

eine Schaustellung schöner Formen diente. Zu dieser Art von Bildern gehört auch ein Gemälde des Hofmuseums zu Wien, das ähnliche Farbenvorstellungen, wie sie dem eben genannten Berliner Gemälde zugrunde liegen, mit dem größten malerischen Zauber zum Ausdruck bringt, und dessen Inhalt eine Verbildlichung der vier Weltteile durch die im Sinne der antiken Mythologie gegebene Verkörperung der Hauptströme von Europa, Asien, Afrika und Amerika ist. Jedem der vier Flußgötter ist eine Nymphe beigesellt; im Vordergrunde ruht der alte Nil, dem eine Negerin als Nymphe und zur weiteren Kennzeichnung ein von Putten umspieltes Krokodil — nach antikem Vorbild — beigegeben ist; ihm gegenüber lagert der Ganges, durch eine bengalische Tigerin, die das Krokodil grimmig anfaucht, gekennzeichnet; die beiden anderen Flußgötter, Donau und Marañon — der letztere, weil damals noch wenig erforscht, in Schilf und Schatten halb verborgen — erscheinen jugendlicher als ihre Genossen aus den uralten Kulturländern (Abb. 62).

Wenn wir bei so vielen Rubensschen Gemälden wahrnehmen, daß der landschaftliche Teil in Umgebung und Hintergrund von Gehilfenhand ausgeführt ist, so folgt daraus nicht, daß er im Landschaftsmalen weniger gewandt gewesen wäre als auf den übrigen Gebieten der Malerei. Aus anderen Gründen als um der Zeitersparnis willen bedurfte er der Landschafter, die ihr Können in seine Dienste stellten, ebensowenig wie

der Tier- und der Blumenmaler. Er selbst war ein Landschafter ersten Ranges, und er hat manche Bilder geschaffen, in denen Feld und Wald und Luft die Hauptsache, die Figuren mehr oder weniger Beiwerk sind. Zum erstenmal werden solche Werke seiner Hand erwähnt in einem Verzeichnis von 1625. Aber er hat viel früher, schon in Rom, begonnen, aus Eindrücken, die er von der landschaftlichen Natur empfing, durch dichterische Umgestaltung Bilder zu gewinnen. Im Louvre-Museum ist ein kleines Gemälde, das einen Teil der Ruinen der römischen Kaiserpaläste wiedergibt; daß es tatsächlich in Rom entstanden ist, wird durch die Unterschrift unter einer Kupferstichvervielfältigung ausdrücklich bekundet. Ein größeres Bild in dem nämlichen Museum, das eine gelagerte Schafherde mit Hirten und Hirtinnen in der prächtigen Stimmung eines vorüberziehenden Gewitters mit dem Regenbogen vor den grauen Wolken zeigt, läßt ebenfalls noch, in den Formen und in der Komposition, italienischen Ursprung erkennen (Abb. 63).[1] Von diesem Bild hat Rubens etwa ein Jahrzehnt später eine in Anordnung und Stimmung etwas veränderte Wiederholung nochmals eigenhändig gemalt; sie befindet sich in der kaiserlichen Sammlung zu Petersburg. Die im Jahre 1625 erwähnten Landschaften, die damals wahrscheinlich schon seit einer Reihe von Jahren fertig waren, sind in die Sammlung des Königs von England im Windsor-Schloß gelangt. Sie stellen als zusammengehörige Gegenstücke den Sommer und den Winter vor. Dort blickt man im

Abb. 72. Graf Thomas Arundel und seine Gemahlin. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 89.)

sommerlichen Morgensonnenschein weithin über ein hügeliges Gelände mit Gehölzen und Hütten und mit größeren Ortschaften in der Ferne; über den am Bachrand sich schlängelnden Weg ziehen Bauern zu Fuß und auf Reittieren, mit Körben, Karren und Herden zum Markt. Hier nimmt ein offenes Stallgebäude den Vordergrund des Bildes ein, und zwischen den Pfosten hindurch sieht man ins Freie, wo der Schnee auf den Dächern und auf der Flur mit den kahlen Bäumen liegt; unter dem schützenden Dach, zwischen den Pferden und Kühen und deren Pflegern, haben arme Leute Zuflucht gesucht und wärmen sich an einem Feuer; das dunkle Holzwerk des Stalles und der weiße Schnee, der rote Feuerschein und das kalte Licht des Wintertages bilden die wirkungsvollen Gegensätze, aus denen der Meister ein sprechendes Stimmungsbild gewirkt hat. Ein dieser Darstellung des Winters, bei der die Schilderung des Innenraums das eigentlich Landschaftliche überwiegt, nach Form und Inhalt nahe verwandtes Motiv finden wir in einem Gemälde des Antwerpener Museums, das auch der Größe nach mit beiden Gegenstücken übereinstimmt, aber vor ihnen den Vorzug einer durch und durch eigenhändigen Arbeit des Meisters hat. Da ist ein Stall mit schön gepflegten stattlichen Pferden und Rindern, mit allem Gerät und Zubehör und mit Ausblick auf den offenen Hof, mit einer solchen herzlichen Freude an der Wiedergabe des Wirklichen und mit einer solchen Frische gemalt, daß man fast glauben könnte, der Künstler hätte es unmittelbar nach der Natur geschildert. Und in dieses Bild von Ordnung, Sauberkeit und Daseinsbehagen hinein ist ein armer halbnackter, zerlumpter Kerl getreten; er beneidet das wohlgepflegte Vieh, und kniefällig fleht er die Magd um Mitleid an, die eben den Mastschweinen das Futter vorschüttet. So ist aus der Verarbeitung einer von der Wirklichkeit ausgegangenen malerischen Anregung eine eindrucksvolle Verbildlichung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn geworden (Abb. 64).

In deutschen Sammlungen finden wir zwei vorzügliche Beispiele von Rubens' dichterischer Landschaftskunst aus der Zeit um 1620. Im Kaiser-Friedrich-Museum eine wilde, schluchtenreiche Küste mit einer schroffen Felsenhöhe, die weit in das weißbrandende Meer vorspringt; der Sturm, der Bäume zerbrochen hat, zieht weiter, grelles Licht bricht durch die Wolken, und vor der schwarzen Wand, die über der schwarzen See noch lagert, spannt sich der Regenbogen; der Leuchtturm auf der Spitze des Felsens hat die Seefahrer nicht vor dem Stranden bewahren können, deren Schifflein zerschellt in den Klippen hängt; mühsam erklimmen die Männer, die sich retten konnten, das Gestade und suchen Rast und Trockenheit. Nach der Unterschrift einer Kupferstichwiedergabe dieses Gemäldes haben wir in den Schiffbrüchigen Äneas mit seinen Gefährten zu erkennen; dem Landschaftsbild liegt unverkennbar eine Erinnerung an die ligurische Küste zugrunde. Mindestens ebenso großartig erdacht ist das prachtvolle Waldbild in der Dresdener Galerie, das einer Eberjagd zum Rahmen dient. Da wirken die vielgestaltigen Formen der dichtbelaubten und der halb verdorrten Bäume, des knorrigen Geästes ragender und gestürzter Stämme mächtig zusammen mit dem wilden Leben der Menschen und Tiere; eine wahre Urwaldpoesie umgibt die Schilderung des Augenblicks, wo die Reiter den Keiler erreichen, dessen Entkommen in undurchreitbares Gelände Männer und Hunde mit äußerster Anstrengung zu verhindern suchen (Abb. 65).

Das Jahr 1620 sah wieder ein herrliches Altargemälde entstehen. Rubens malte im Auftrage seines Freundes Rockox für die Franziskanerkirche zu Antwerpen den gekreuzigten Heiland zwischen den zwei Schächern, und er schuf in diesem Bilde, das sich jetzt im Antwerpener Museum befindet und unter dem Namen „Le Coup de lance" weltbekannt ist, eines seiner höchsten Meisterwerke. Es ist gegen Abend. Der Gottessohn hat ausgelitten; davon überzeugt sich der berittene Begleiter des römischen Hauptmanns durch den Speerstoß in die Seite des Leichnams, während ein Kriegsknecht sich anschickt, die Beine der beiden anderen Gerichteten mit einem Eisenstab zu zerbrechen; in wortloser Qual haben sich die Mutter Maria und der Jünger Johannes, lautjammernd Maria Kleophas von dem entsetzlichen Schauspiel abgewendet, Maria Magdalena aber verläßt den Kreuzesstamm nicht, an den sie mit Kopf und Körper sich anschmiegt, und mit einer Gebärde flehender Abwehr erheben sich ihre weißen Arme gegen den Römer

und seine unbarmherzige Waffe. Überall ist Leben und Bewegung, bis hinauf zu den beiden Schächern, von denen der eine sich in grimmiger Pein aufbäumt und der andere in seinen Schmerzen vertrauensvoll zu dem verheißenen Paradiese emporblickt; und dazwischen ragt in der feierlichen Ruhe des Todes der am Kreuz erhöhte Erlöser über

Abb. 73. Charles de Longueval, Graf von Boucquoy. Gemalt als Vorlage für einen von Vorstermann ausgeführten Kupferstich. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 89)

Schmerz und Leidenschaft der Lebenden hinaus (Abb. 66). Manchem mag hier die merkwürdige Nichtachtung der Perspektive und des natürlichen Größenverhältnisses der Figuren zueinander auffallen; aber es würde ein vollständiger Mangel an Kunstsinn dazu gehören, bei einem solchen Gemälde, wie dieses ist, daran Anstoß zu nehmen. Vor dem Original sieht man das auch nicht. Das Tiefergreifende der Darstellung wird

durch die Macht der Lichtwirkung und die Großartigkeit der Farbe bis zum Überwältigenden gesteigert.

Zu dem ausdrucksvollen Kopf des guten Schächers ist eine Modellstudie vorhanden (in Privatbesitz zu Berlin), eine zum Zweck genauester Erkenntnis der Verkürzung ausgeführte Arbeit (Abb. 67). Diesen nämlichen Studienkopf hat Rubens später noch einmal verwertet, indem er danach ein Brustbild des gekreuzigten Apostels Andreas (im Hofmuseum zu Wien) malte.

Abb. 74. Der niederländische Gesandte in Paris, Baron Heinrich von Wicq.
Im Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 93.)

Das Antwerpener Kreuzigungsbild ist die Krone und der Abschluß einer Reihe von Gemälden, in denen Rubens den Kreuzestod des Heilands geschildert hat. Bei einer der früheren Darstellungen, die von ihrem Altarplatz in das Louvre-Museum gekommen ist, behält die Komposition die uralt hergebrachte Form bei, daß in streng symmetrischer Anordnung Maria und Johannes an den beiden Seiten des Kreuzes stehn; dazu keine weitere Figur als die am Fuß des Kreuzes kniende Magdalena. Mit seiner Farbengewalt hat dabei Rubens die Wirkung des vom verfinsterten Himmel sich abhebenden Leichnams zur Geltung gebracht. Fast noch ergreifendere Wirkung aber hat er erreicht, wenn er den Gekreuzigten allein darstellte. So in einem Gemälde des Antwerpener

Museums, das für ungezählte Kopien und Nachahmungen das Vorbild geworden ist. Da ragt das Kreuz, dessen Fuß wir nicht sehn, hoch und einsam in die schwarzgraue Luft; eine Bewegung geht durch das Gewölk, wie ein Erschauern in dem Augenblick, wo aus dem halbgeöffneten Munde des emporgewandten Dulderantlitzes der Seufzer ertönt: „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ In der Gesamtform ähnlich, aber doch

Abb. 75. Maria von Medici, Königin-Witwe von Frankreich. Im Museum des Prado zu Madrid. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 94.)

wieder verschieden als künstlerischer Empfindungsausdruck, zeigt ein kleineres Bild, in der Münchener Pinakothek, den verlassen am Kreuze hängenden Toten; die Natur hat sich in Todesschweigen gehüllt, und vor dem schwarzen Nachthimmel leuchtet der helle Leichnam als das Licht in der Finsternis (Abb. 68).

Die bevorstehende Vollendung der Jesuitenkirche zu Antwerpen brachte Rubens im Jahre 1620 einen Auftrag von außergewöhnlichem Umfang. Am 20. März dieses Jahres unterschrieb er einen mit Pater Jacobus Tirinus, dem Oberen des Antwerpener Jesuitenkollegiums, geschlossenen Vertrag, durch den er die malerische Ausschmückung der

Abb. 76. Maria von Medici wird durch Prokuration getraut.
Skizze zu dem Gemälde der Medici-Galerie. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 94 u. 96.)

Kirche übernahm. Mit der Herstellung von Altargemälden für dieselbe war er schon vorher beauftragt worden. Jetzt handelte es sich hauptsächlich um die Deckengemälde; zu diesen, neununddreißig an der Zahl, sollte Rubens die Skizzen vor Schluß des Jahres liefern, van Dyck und einige andere seiner Schüler sollten sie dann ausführen und er selbst schließlich die letzte Hand anlegen. Es ist wohl nur selten einem Künstler vergönnt gewesen, für einen Raum, dessen baukünstlerische Gestaltung aus seinem Geist entsprungen war, auch den malerischen Schmuck zu schaffen und so die denkbar vollkommenste Zusammenwirkung der Künste zu erzielen. Wenn es gestattet ist, von einem Jesuitenstil in der Malerei zu sprechen, so war Rubens der größte Meister dieses Stils; er verstand sich darauf, den höchsten Aufwand von Glanz und Pracht zu entfalten, aber die Größe seiner Meisterschaft ließ dabei niemals den Eindruck betäubender Überladung aufkommen. Wie glänzend das Innere der Jesuitenkirche zu Antwerpen ausgesehen hat, deren Architektur mit Marmor und Vergoldung die prächtige Umrahmung der farbenreichen Gemälde bildete, davon können wir uns nach mehreren Abbildungen eine wenn auch nur unvollkommene Vorstellung machen; die kaiserliche Gemäldesammlung zu Wien besitzt zwei dieser Abbildungen, die eine von Sebastian Vrancx, der gleich Rubens ein Schüler des Adam van Noort war, die andere, gemalt im Jahre 1665, von Anton Gheringh; eine zwei Jahre früher von diesem gewandten Architekturmaler aufgenommene

Abb. 77. Die Reise nach Pont de Cé. Skizze zu dem Gemälde der Medici-Galerie.
In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 94 u. 97.)

Innenansicht der Kirche befindet sich in der Münchener Pinakothek. Als die Kirche am 18. Juli 1718 durch einen Blitzschlag in Flammen gesetzt wurde, sind die sämtlichen Deckenmalereien verbrannt. Von den sechsunddreißig Gemälden, welche die Decken der Seitenschiffe und der über diesen befindlichen Emporen schmückten, sind Zeichnungen von Jacob de Wit (im Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen) und Kupferstichnachbildungen vorhanden; von den drei übrigen, die sich in der Eingangshalle befanden, ist nur eins durch einen Kupferstich bekannt. Weiter wird unsere Vorstellung von diesem Deckenschmuck ergänzt dadurch, daß ein Teil der Rubensschen Farbenskizzen sich erhalten hat (sechs in der Gemäldegalerie der kaiserlichen Kunstakademie zu Wien, fünf im herzoglichen Museum zu Gotha, vier im Louvre, einzelne an anderen Orten). Die Stoffe für die Bilder waren aus dem Alten und dem Neuen Testament und aus der Heiligengeschichte, nach genauer Vorschrift, entnommen. Die von Rubens gewählte Darstellungsform gab ihm Gelegenheit, mit der Kühnheit seines Vorstellungsvermögens zu glänzen, indem er alles so komponierte, als ob der Beschauer die Vorgänge sich in der Höhe abspielen sähe; er zeigte also sämtliche Figuren in starker Verkürzung. Das Mittelschiff der Kirche blieb ohne Bilderschmuck; sein Tonnengewölbe war vergoldet und durch Stuckleisten in kleine Kassetten geteilt. Als Entwurf für die Deckenausschmückung einer Seitenkapelle der Jesuitenkirche gilt eine Zeichnung in der Albertina zu Wien; sie zeigt ein

Tonnengewölbe, in das von jeder Seite drei Rundbogen einschneiden, durch Leisten in verschiedengestaltige Felder geteilt, im Mittelfeld den Namenszug Marias von Strahlen und Kinderengeln umgeben, weiterhin die Bundeslade und den Opferaltar des Alten Bundes, und in den Zwickeln Engelgestalten (Abb. 69). Dieselbe Sammlung bewahrt den gezeichneten Entwurf zu einem Altaraufbau.

Glücklicherweise gelang es bei dem Brande, die drei großen Altargemälde zu retten, bei deren Ausführung Rubens das meiste mit eigener Hand gemalt hatte. Sie wurden

Abb. 78. Der Friedensschluß. Skizze zu dem Gemälde der Medici-Galerie.
In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 94 u. 97.)

von der Kaiserin Maria Theresia angekauft und befinden sich im Hofmuseum zu Wien. Die beiden Hauptaltarbilder sind von gewaltigem Umfang; sie behandeln in zahlreichen überlebensgroßen Figuren Gegenstände aus der neueren Heiligengeschichte. Das eine zeigt den Stifter des Jesuitenordens, Ignatius von Loyola, wie er, in Meßgewändern am Altar stehend — ihm zur Seite eine ernste Reihe schwarzgekleideter Brüder der Gesellschaft Jesu, zu seinen Häupten im Lichtglanz eine Schar von Kinderengeln —, durch sein Gebet mehrere Besessene, die man an die Stufen des Altars gebracht hat, von den bösen Geistern befreit (Abb. 70). Das andere stellt des Ignatius Studien- und Gesinnungsgenossen, den der Orden mit zu seinen Begründern zählen durfte, Franziskus Xaverius dar, wie er, in Indien das Christentum predigend, zum Beweise von der

Abb. 79. Anna von Österreich, Königin von Frankreich. Im Museum des Louvre. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 98.)

Macht des Christengottes vor dem staunenden Volke Tote zum Leben erweckt; in der Höhe erscheint auf Wolken die Gestalt des katholischen Glaubens, Engel tragen vor ihr das Kreuz des Heilandes, und vor den himmlischen Lichtstrahlen, die von dieser Gruppe ausgehen, stürzt in der Vorhalle des Tempels das Götzenbild zusammen. Rubens' gewaltige Phantasie hat aus den gegebenen Stoffen, die einem anderen vielleicht nur wenig künstlerische Anregung geboten hätten, großartige Meisterwerke geschaffen, die im Aufbau des Ganzen und im Ausdruck des Einzelnen, in der Farbe und in der Lichtwirkung zweifellos zu dem Allervorzüglichsten gehören, was er überhaupt hervorgebracht hat. Franziskus Xaverius wurde im Jahre 1619, Ignatius von Loyola 1622 heilig gesprochen; hiernach kann man annehmen, daß Rubens das Franziskusbild sofort nach dem Bekanntwerden jenes ersteren Ereignisses für den Hochaltar der Jesuitenkirche malte, und daß erst drei Jahre später das Ignatiusbild, das auf den erwähnten Abbildungen der Kirche über dem Hochaltar zu sehen ist, statt dessen an diese Stelle trat. Neben den beiden großen Gemälden selbst besitzt das Hofmuseum zu Wien auch die prächtigen, schnellgemalten Skizzen dazu, die ebenfalls in den Besitz der Antwerpener Jesuiten übergegangen waren. In etwas veränderter Fassung hat Rubens die Wunder des heiligen Ignatius gemalt für die Kirche S. Ambrogio zu Genua, die schon ein Altargemälde aus seiner Jugendzeit besaß; Besteller war der Marchese Pallavicini, und den Anlaß zu der Bestellung gab zweifellos, wie für Antwerpen so für Genua, die Heiligsprechung des Stifters des Jesuitenordens.

Das dritte der in der kaiserlichen Sammlung zu Wien befindlichen Gemälde aus der Antwerpener Jesuitenkirche stammt von einem Seitenaltar und stellt die Himmelfahrt Marias vor. Von Licht umflutet und von einem Kranz von Engeln umgeben, schwebt die Jungfrau voll freudigen Verlangens auf den Wolken empor, während unten die versammelten Apostel und heiligen Frauen zum Teil ihre Blicke in das leere Grab versenken, zum Teil andächtig und begeistert aufwärts schauen. Von den vielen Darstellungen der Himmelfahrt Marias, die Rubens früher, zu derselben Zeit und später malte, hat er selbst diejenige, welche er für die Antwerpener Jesuiten ausführte, für die bestgelungene erklärt. Zum erstenmal behandelte Rubens diese ihm sehr dankbare Aufgabe

Abb. 80. Aktstudie. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

in einem jetzt im Museum zu Brüssel befindlichen Altarbild, das er um 1615 im Auftrage des Erzherzogs und der Erzherzogin für die Kirche der Karmeliterinnen zu Brüssel malte. Einer anderen Brüsseler Kirche gehörte ein sehr schönes Bild der Himmelfahrt Marias, von dem im Jahre 1624 eine von Paul Pontius ausgeführte Kupferstichwiedergabe erschien. Der Entwurf zu diesem Gemälde ist in einer Skizze in der Münchener Pinakothek zu erkennen (Abb. 71); das ausgeführte, von der Skizze erheblich abweichende Altarbild besitzt die Akademie zu Düsseldorf. Als im Jahre 1805 die von den pfälzischen Kurfürsten angelegte berühmte Düsseldorfer Gemäldesammlung vor den Franzosen nach München geflüchtet wurde, blieb dieses Bild zurück, da die gewaltige Eichenholztafel, auf welche es gemalt war, bei den damaligen Verkehrsmitteln nicht mit der durch die Verhältnisse gebotenen Schnelligkeit fortgeschafft werden konnte; es wurde, damit kein weiterer Zeitverlust die Rettung der übrigen Kunstwerke gefährde, unverpackt auf offenem Markt zurückgelassen; doch entging es eben wegen seiner Schwere auch dem Geschick, nach Paris entführt zu werden, — glücklicher als das Himmelfahrtsbild der kaiserlichen Sammlung zu Wien, das der französische Kommissar Denon in drei Stücke zersägen ließ, um es fortschaffen zu können. Nächst diesem Gemälde im Hofmuseum — das 1815 nach sechsjähriger Abwesenheit nach Wien zurückgebracht wurde — ist von den inhaltsgleichen Schöpfungen des Meisters diejenige die berühmteste, welche den Hochaltar der Kathedrale von Antwerpen schmückt. Mit der Anfertigung dieses Altarbildes wurde Rubens im Jahre 1619 beauftragt; doch verzögerte sich die Ausführung, so daß es erst im Mai 1626 zur Aufstellung kam. Es wird berichtet, daß das gleichfalls sehr große Bild in sechzehn Tagen gemalt worden sei; doch ist damit wohl nur die Zeit gemeint, welche der Meister selbst darauf verwendete, — die Mitwirkung von Schülern, deren Arbeitstage schwerlich gezählt wurden, ist unverkennbar. Auch für eine deutsche Kirche hat Rubens ein Bild dieses Inhalts gemalt: das von einem Mitglied des Hauses Fugger gestiftete Altargemälde in der Heilig-Kreuzkirche zu Augsburg.

Durch Sir Dudley Carleton vermutlich wurde Rubens mit einem Manne bekannt, der als „der große Mäcenas aller schönen Künste und der uneingeschränkte Sammler von Altertümern“ bei Mit- und Nachwelt berühmt war: Thomas Howard, Graf von Arundel und Surrey. Diesen Kunstfreund nebst seiner Gemahlin porträtierte der Meister im Jahre 1620 in einem reichen Gemälde, das sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet. Eigentlich möchte man dieses Gruppenbild als das Bildnis der Gräfin Arundel mit ihrer Umgebung bezeichnen. In einer offenen Halle von gewundenen Marmorsäulen, deren Boden ein farbenprächtiger Teppich bedeckt und wo an einem schweren Vorhang das Wappen des Hauses in reicher Stickerei prangt, sitzt die Gräfin, in schwarze Seide gekleidet; sie streichelt mit der Rechten einen mächtig großen Hatzhund, der schmeichelnd seinen Kopf auf ihren Schoß legt, und zu ihrer Linken steht ein kleiner Page in roter, goldgestickter Kleidung, mit einem Falken auf der Faust. Daß die Dame eine große Jagdfreundin war, ist hiermit wohl deutlich genug gesagt; auch die fürstliche Liebhaberei eines Hofnarren konnte sie sich gestatten: neben dem Hund steht der Zwerg und Spaßmacher in grün und gelber Tracht. Hinter dem Stuhl der Herrin aber steht der Graf Arundel selbst (Abb. 72).

Mit dem Jahre 1620 lief der Waffenstillstand ab, während dessen die Niederlande die Segnungen des Friedens ungestört genossen hatten; in Deutschland war der Religionskrieg schon entbrannt, und die erste Schlacht ward zugunsten des Kaisers und der Katholischen entschieden. Die Welt verlangte das Bild des Siegers vom Weißen Berge kennen zu lernen, und Rubens war es, der die Vorlage für die Kupferstichvervielfältigung lieferte; er hatte Boucquoy, einen geborenen Niederländer, wohl persönlich gekannt. Die Kupferstichvorlage wird in der Ermitage zu Petersburg aufbewahrt. Sie ist ein ausgeführtes Gemälde mit einer reichen, grau in grau gehaltenen Einfassung des Bildnisses. Wir sehen den Grafen Boucquoy im Harnisch, mit Schärpe und Feldherrenstab, in einem Kranz von Lorbeer und Eichenlaub, um den eine Fülle von allegorischen Gestalten den weiteren Rahmen bildet; da liegen Städte und Flüsse gefesselt und niedergeworfen neben dem Siegesaltar, ruhend steht die geflügelte Siegesgöttin mit der Trophäe, Herkules mit seiner Keule — das Sinnbild der Kraft — tritt die Hydra und die Meduse nieder, Engel, welche den Meßkelch

Abb. 81. Studienkopf. Zeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

Abb. 82. Studienköpfe. Zeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

und das päpstliche Doppelkreuz als Wahrzeichen des katholischen Glaubens halten, bekränzen den kaiserlichen Adler, dem Genien des Krieges und des Sieges die Palme und die Weltkugel darreichen (Abb. 73).

Im Jahre 1621 starb Erzherzog Albrecht. Vielleicht hatte er Aufgaben besonderer Art für seinen Maler geplant, deren Ausführung sein Tod vereitelte. In dieser Vermutung liegt eine annehmbare Erklärung für das Vorhandensein mehrerer Gemälde, die aus der Beschäftigung des Meisters mit der älteren habsburgischen Geschichte hervorgegangen sind, und über deren Zweck und Entstehungszeit keine Nachrichten vorliegen. Das früheste darunter ist eine Skizze im Kaiser-Friedrich-Museum, die in einem wildbewegten Kampfgetümmel die Eroberung von Tunis durch Karl V. schildert. Ein Gemälde im Prado-Museum behandelt die mittelalterliche Erzählung von Rudolf von Habsburg und dem Priester, die durch Schillers Ballade jedem Deutschen bekannt ist. Der Graf führt mit eigener Hand sein Pferd, auf dem der Priester sitzt, durch den Wildbach, während sein Jäger dem Mesner den gleichen Dienst erweist; in das ernste Bild hat der Künstler mit einem Anflug von Laune, wie er selten bei ihm vorkommt, einen heiteren Zug hineingebracht durch die Schilderung der Ungeschicklichkeit, mit der der Mesner auf dem feurigen, vor dem Wasser stutzenden Jagdroß hängt. Zwei überlebensgroße Halbfiguren Karls des Kühnen von Burgund und Kaiser Maximilians I., im Hofmuseum zu Wien, reihen sich an; die Gesichter sind nach zeitgenössischen Bildnissen porträtähnlich gemalt, und Kaiser Max ist in einer Rüstung dargestellt, die er wirklich getragen hat, die heute noch in der kaiserlichen Waffensammlung zu Wien vorhanden ist.

Es ist sehr bemerkenswert, daß Rubens bei mittelalterlichen Darstellungen auf geschichtliche Treue ausgegangen ist. Denn im allgemeinen lag den Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts die Beschäftigung mit dem Mittelalter sehr fern, und sie bekümmerten sich wenig um dessen Erscheinungsformen. Aber Rubens, der auf allen Gebieten zu Hause war, erfaßte auch derartige Aufgaben mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit, und das Ungewöhnliche erfreute ihn. So hat er einmal die Brabanter Heiligen Pipin und Begga

Abb. 83. Studienkopf. Rötelzeichnung. In der Uffiziengalerie in Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

in der alten niederländiſchen Tracht gemalt, die er auf mittelalterlichen — allerdings von der Zeit Pipins auch noch weit entfernten — Bildern ſah (Hofmuſeum zu Wien).

Rubens ſelbſt hat ſich darüber ausgeſprochen, daß ein Auftrag ihm um ſo mehr Freude mache, je abwechſlungsreicher er ſei. Aber am meiſten Wert erklärte er darauf zu legen, daß er ſich in großem Maßſtab auf möglichſt großen Flächen bewegen könne. Es handelte ſich um Bilder, die der Prinz von Wales von ihm zu haben wünſchte. In einem Brief, den der Meiſter hierüber an den engliſchen Geſchäftsträger in Brüſſel,

Abb. 84. Bildnis einer jungen Dame vom Hofe der Infantin Iſabella zu Brüſſel. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

William Trumbull, am 13. September 1621 ſchrieb, ſagte er: „Ich wünſchte, daß jene Malerei für die Galerie Sr. K. H. des Prinzen von Wales von größeren Verhältniſſen wäre, da der Umfang des Bildes uns viel mehr Mut gibt, um gut und der Wahrſcheinlichkeit gemäß unſeren Gedanken auszudrücken ... Ich geſtehe, durch natürliche Anlage mehr geeignet zu ſein, ſehr große Werke zu machen, als kleine Merkwürdigkeiten. Ein jeder hat ſeine Gabe; meine Begabung iſt die, daß niemals eine Aufgabe, möchte ſie auch noch ſo maßlos in bezug auf Menge und Verſchiedenartigkeit der Darſtellungen ſein, meine Unternehmungsluſt überſtiegen hat.“

Eben im Jahre 1621 wurde ihm ein Auftrag geboten, der an Menge und an Verſchiedenartigkeit der Darſtellungen, wie auch hinſichtlich der Größe der Verhältniſſe

nichts zu wünschen übrig ließ. Maria von Medici die Witwe König Heinrichs IV. von Frankreich, war, nachdem sie sich mit ihrem Sohne Ludwig XIII. versöhnt hatte, nach Paris zurückgekehrt; sie bezog das neuerbaute Palais du Luxembourg und beabsichtigte hier eine große Galerie mit Gemälden zu schmücken, die ihr eigenes Leben schildern sollten. Für diese Aufgabe wurde Rubens ausersehen. Vermittler waren der niederländische Gesandte in Paris, Baron von Wicq, und der Abbé Claude Magis von St. Ambroise. Der Titel des geistlichen Herrn läßt die Vermutung aufkommen, daß

Abb. 85. Bildnis einer jungen Dame vom Hofe der Infantin Isabella.
In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

die Beziehungen zwischen ihm und Rubens Veranlassung gegeben hätten zur Entstehung eines Bildes des heiligen Ambrosius, das im Rubenssaal des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien neben den großen Altargemälden aus Antwerpen prangt und über dessen Herkunft nichts bekannt ist; in dem jedenfalls um jene Zeit gemalten, farbenprächtigen Bilde ist der große Kirchenlehrer dargestellt, wie er als Bischof von Mailand dem Kaiser Theodosius wegen seiner Blutschuld den Eintritt in die Kirche verbietet. Auf etwas anderes als den Namen stützt sich die Vermutung nicht. Sicher aber ist, daß Rubens dem Abbé aus Dankbarkeit die Skizzen verehrte, die er den von der Königin-Witwe bestellten Gemälden zugrunde legte. Dem Baron von Wicq erwies sich der Meister durch das Geschenk eines Marienbildes erkenntlich; und er porträtierte ihn, nach

Beendigung der großen Aufgabe, in einem trefflichen Bruſtbild (Louvre-Muſeum, Abb. 74).

Anfang 1622 war Rubens in Paris, um die Sache mit der Königin-Witwe perſönlich zu beſprechen. Wahrſcheinlich malte er gleich damals nach ihr das ſchöne Bildnis, das ſich jetzt im Muſeum zu Madrid befindet: Knieſtück in ſchwarzer Seidenkleidung, mit prachtvoller Zuſammenſtimmung des Schwarz und der durchſichtigen Töne des ſpitzenbeſetzten Weißzeugs mit der hellen Haut, auf unbeſtimmtem, in loſen Tupfen gemaltem warmgrauen Hintergrund (Abb. 75). Drei Jahre ſpäter wurden die Bilder aus dem Leben der Fürſtin in der Luxembourg-Galerie aufgeſtellt. Rubens hatte ſie zu Antwerpen mit Beihilfe von Schülern gemalt und dabei, in Anbetracht der Zahl und Größe der Gemälde, eine ungeheure Schnelligkeitsleiſtung vollbracht. Jetzt überging er ſie noch einmal an Ort und Stelle, um ſie nach den gegebenen Beleuchtungsverhältniſſen abzuſtimmen; und da bei einem der Gemälde das Motiv aus politiſchen Gründen gewechſelt werden ſollte, malte er das Erſatzbild von Grund auf eigenhändig im Luxembourg-Palaſt, faſt in beſtändiger Geſellſchaft der Königin, die Gefallen daran fand, dem berühmten Mann bei der Arbeit zuzuſehen und ſich mit ihm zu unterhalten. Der Inhalt der Gemälde iſt folgender: 1) die Schickſalsgöttinnen ſpinnen den Lebensfaden; 2) die Geburt der Maria von Medici; 3) ihre Erziehung; 4) Heinrich IV. erblickt ihr Bild und beſchließt, ſich mit ihr zu vermählen; 5) die Trauung durch Prokuration (Abb. 76); 6) die Landung in Frankreich; 7) die Hochzeit; 8) die Geburt Ludwigs XIII.; 9) der Aufbruch Heinrichs IV. in den deutſchen Krieg; 10) die feierliche Krönung der Königin; 11) Apotheoſe des ermordeten Königs und Übergang der Herrſchaft an die Königin-Witwe; 12) die Regierung der Königin-Witwe; 13) ihre kriegeriſche Reiſe nach Pont de Cé (Abb. 77); 14) der Austauſch der zwei Bräute (der ſpaniſchen Infantin Anna von Öſterreich und der franzöſiſchen Prinzeſſin Eliſabeth); 15) die Königin-Mutter beglückt Frankreich durch ihre Regentſchaft; 16) ſie überläßt die Lenkung des Staatsſchiffes ihrem Sohne Ludwig XIII.; 17) ſie flieht aus der Gefangenſchaft zu Blois; 18) ſie entſchließt ſich, dem Zwiſt mit ihrem Sohne auf friedlichem Wege ein Ende zu machen; 19) der Friedensſchluß (Abb. 78); 20) die Verſöhnung zwiſchen Maria und Ludwig XIII.; 21) die Zeit enthüllt die Wahrheit. Die Bilderreihe bedeckte alle Wandfelder der für ſie beſtimmten Galerie. Zur Ausfüllung der Flächen über dem Kamin und über den beiden Türen kamen drei Bildniſſe hinzu: Maria von Medici im Gewande der Kriegsgöttin und ihre Eltern, der Großherzog von Toskana Franz von Medici und die Großherzogin Johanna, Tochter des Kaiſers Ferdinand.

Die Medici-Galerie hat baulichen Veränderungen weichen müſſen, als unter dem Kaiſerreich der Luxembourg-Palaſt für die Sitzungen des Senats eingerichtet wurde. Die Gemälde kamen in das Louvre-Muſeum und dort ſind ſie ſeit 1900 in einem eigens für ſie hergeſtellten Saal wieder vereinigt. Von den Skizzen ſind diejenigen zu den Bildern 1 und 21 ebenfalls im Louvre; die zu 3 bis 6, 9 bis 17, 19, 20 und zu dem ausgeſchiedenen, die Verhaftung der Königin vorſtellenden Bild in der Münchener Pinakothek; die zu 7 und 8 und zu 11 in einer etwas anderen Faſſung in der Ermitage zu Petersburg. Wenn heutzutage leicht ein tadelndes Urteil über dieſes große Hauptwerk des Meiſters ausgeſprochen wird, weil darin Wirkliches und Unwirkliches, Geſchichtliches, Mythologiſches und Sinnbildliches, Chriſtliches und Heidniſches bunt durcheinander gemengt erſcheint, ſo iſt das ein großes Unrecht. In jener Zeit wäre es gar nicht denkbar geweſen, daß das Leben einer Königin anders, als mit allegoriſcher Umkleidung und mit dem Aufgebot aller Götter und Göttinnen des Olymps künſtleriſch verherrlicht würde. Eine realiſtiſche Auffaſſung, wie ſie unſerer Zeit vielleicht als die einzig berechtigte erſcheint, würde von jener Zeit bedingungslos als kalt, langweilig, abgeſchmackt verworfen worden ſein. Auch hätten die nüchternen Tatſachen aus dem Leben der Maria von Medici bis zu dem Tage, wo ſie ſich mit ihrem Sohne wieder verſöhnte, ſelbſt einem Rubens wohl ſchwerlich hinreichende Anregung gegeben, um eine ganze lange Galerie mit lebensgroßen Gemälden in einigermaßen erträglicher Abwechſlung zu beleben.

Wenn irgendwo, so war es bei der Schaffung der Medici-Galerie dem Meister gestattet und geboten, dem Reichtum seiner Einbildungskraft freies Spiel zu lassen und an und für sich reizlosen Begebnissen aus der Gegenwart dadurch ein Recht auf monumentale künstlerische Festhaltung zu verleihen, daß er sie in olympische Höhen entrückte. Man darf ja vielleicht zugeben, daß die ausgeklügelten Allegorien sich hier und da allzu deutlich als das Erzeugnis kalter Verstandesarbeit erkennen lassen: der Mehrzahl nach sind

Abb. 86. Bildnis eines Marquis (Namen unleserlich) aus der Umgebung der Maria von Medici. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

sie doch von dem warmen Leben, das des Künstlers Schöpferkraft auch den spröderen Stoffen einzuhauchen wußte, beseelt; wenn die Götter und Göttinnen bisweilen kaum eine andere Rolle spielen mögen, als die von ungewöhnlich leicht gekleideten Theaterstatisten, so entschädigen sie den Beschauer dafür durch den malerischen Reiz ihrer gesunden, blühenden Leiber. Als prächtige Verkörperungen des Rubensschen Frauenideals erscheinen die Schicksalsgöttinnen, die den Lebensfaden der Prinzessin Maria spinnen, oder die Seejungfrauen, welche das Schiff begleiten, auf dem die königliche Braut nach

Frankreich fährt. Das Bild der Landung in Frankreich ist übrigens, wenn wir von der allerdings viel Raum in Anspruch nehmenden Beigabe des Meergottes und seines Gefolges absehen, fast als eine wahrheitsgetreue Darstellung zu bezeichnen, denn so prunkvoll war das Schiff in Wirklichkeit ausgestattet. Noch vollständiger zeigt sich die Darstellung, wie Maria durch Prokuration getraut wird — der alte Großherzog Ferdinand von Toskana trat als Stellvertreter des Königs mit ihr vor den Altar —, als ein Wirklichkeitsbild, in dem sich ein sprechendes Bildnis an das andere reiht; hier hätte es Rubens vom künstlerischen Standpunkt aus sicherlich nichts verschlagen, wenn er als

Abb. 87. Bildnis eines Unbekannten. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 101.)

Schleppträger der Braut einen jungen Pagen hingemalt hätte, aber dem Sinne der Zeit entsprach es besser, daß ein nackter Liebesgott dieses Amt übernimmt (Abb. 76). Meistens verschwinden die wirklichen Hauptpersonen fast hinter den mythologischen und sinnbildlichen Gestalten, oder sie treten auch wohl selbst in der Rolle — oder man könnte besser sagen in der Verkleidung — von Göttern auf; so zeigt das Bild, welches die Hochzeit darstellt, das Königspaar als Jupiter und Juno in Wolken thronend, während eine Stadtgöttin auf einem mit Löwen bespannten Wagen den irdischen Schauplatz des Vorganges, die Stadt Lyon, andeutet. Wenn wir sehen, wie der Tod Heinrichs IV. dadurch verbildlicht wird, daß Jupiter den König in die Reihen der Olympier aufnimmt, so brauchen wir uns nicht darüber zu wundern, daß Maria von Medici in dem

Gemälde, welches ihre zur Bekämpfung der Unruhen im westlichen Frankreich unternommene Reise nach Pont de Cé darstellt, als Minerva zu Rosse sitzt, von den Gottheiten der Stärke, des Sieges und des Ruhmes begleitet (Abb. 77). Die olympische Einkleidung verhindert nicht die Porträtähnlichkeit der geschichtlichen Personen. Namentlich erscheint der Kopf der Königin selbst überall bildnismäßig, vom schmeichelnden Reiz der Jugend umkleidet in den Darstellungen aus ihrer früheren Lebenszeit und mit gereiften Formen in denjenigen aus den letztvergangenen Jahren. Mitunter verleiht gerade die realistische Erscheinung des einen Kopfes ihm ein Übergewicht über die umgebenden Idealgestalten

Abb. 88. Bildnis eines Unbekannten. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 101.)

und läßt keinen Zweifel darüber, welches die Hauptperson ist, mögen jene anderen auch noch so viel Raum beanspruchen; so bei dem Bilde des Friedensschlusses, wo die Königin, von Merkur und der Unschuld geleitet, den Tempel betritt, an dessen Schwelle die Friedensgöttin, den anstürmenden Unholden des Neides, des Hasses und der Zwietracht zum Trotz, die Kriegsfackel verlöscht (Abb. 78). Vieles ist, wie es bei Allegorien stets nahe liegt, recht äußerlich aufgefaßt; anderseits aber fehlt es auch nicht an Zügen, die von tiefer Beobachtung des Seelenlebens eingegeben sind; wie der König zum erstenmal das Bild seiner Braut betrachtet, wie die Königin mit Mutterlust sich in dem Anblick ihres Neugeborenen vertieft und wie sie bei der Aussöhnung mit ihrem Sohne mit verweinten Augen lächelt, das sind solche Züge feiner Beobachtung und wirklicher Empfindung. Das

Abb. 89. Bildnis einer adligen Dame mit Kind. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 101.)

ganze Werk ist ein Gedanke so recht aus dem Geiste jener Zeit und so recht nach dem Herzen des Malerfürsten jener Zeit, der hier sein Können auf das glänzendste betätigt hat. Welches Maß von Befriedigung Maria von Medici über Rubens' Schöpfung empfand, mag man aus der Erzählung entnehmen, sie habe nach Schluß der Arbeit gesagt, der Künstler müsse als viertes Bildnis für die Galerie sein eigenes malen. — Beiläufig mag die hübsche Anekdote Erwähnung finden, daß die Königin einmal im Beisein Rubens' ihren ganzen weiblichen Hofstaat um sich versammelte, lediglich zu dem Zweck, von dem Maler später ein Urteil über die Schönheit ihrer Damen zu hören; es wird auch der Name der Frau überliefert, welche in den Augen des großen Kenners den Preis der Schönheit davontrug: es war die Herzogin von Guéménée. Als im Mai 1625 die Medici-Galerie mit ihrem ganzen Bilderschmucke fertig war und bei der Vermählungsfeier von Marias Tochter Henriette mit König Karl I. von England festlich eröffnet wurde, fand die allseitige Bewunderung keine Grenzen.

Auch König Ludwig XIII. spendete dem Künstlerwerk vollen Beifall, und er nahm die Dienste des Meisters für sich in Anspruch, indem er bei ihm die Entwürfe zu zwölf Wandteppichen mit der Geschichte Kaiser Konstantins bestellte. Die junge Königin Anna porträtierte Rubens mehrmals. Das erste der prunkvollen Bildnisse, das wahrscheinlich schon im Jahre 1620 gemalt wurde und mehreren Wiederholungen als Grundlage gedient hat, ist im Louvre-Museum; es zeigt die blasse, blonde Habsburgerin in der steifen Regungslosigkeit, die von einer spanischen Prinzessin verlangt wurde, in starre, goldbestickte blaue Seide unter einem offenen Überkleid von schwarzem Atlas und in Weißzeug von duftigem Musselin gekleidet, mit kostbarem Perlengeschmeide, die ganze glänzende Erscheinung gehoben durch einen dunkelroten Vorhang, der einen Blick in die Palastarchitektur frei läßt (Abb. 79). Ein späteres, wohl in der Zeit der Vollendung der

Medici-Galerie gemaltes Porträt, im Museum zu Madrid, läßt, obgleich die Haltung fast die nämliche ist, erkennen, daß die Königin am Pariser Hofe schon heiterer und lebendiger geworden war; ein schwarzes Kleid hebt hier den lichten Ton von Haut und Haar im Rahmen des offenen Spitzenkragens doppelt leuchtend hervor. Besonders betont ist auf beiden Bildern die ungewöhnliche Schlankheit der Finger.

Die Königin-Mutter hätte den gefeierten Künstler gern an Paris gefesselt. Aber Rubens war, wie er im Mai 1625 an einen Freund schrieb, „dieses Hofes müde"; zudem verstimmte es ihn, daß die Königin mit der Bezahlung für das große Unternehmen zögerte und daß sie keine Miene machte, ihn für die wiederholten Reisen und den kostspieligen Aufenthalt in Paris zu entschädigen. So kehrte er denn bald nach Vollendung der Galerie nach Antwerpen zurück.

Es ist ein Brief vorhanden, den Rubens an einen Bekannten in Paris richtete, entweder vor der zur letzten Vollendung der Luxembourg-Bilder unternommenen Reise oder vor einem kürzeren Aufenthalt zu Paris im Sommer 1623 — das Datum fehlt — mit der Bitte, man möge ihm für einen festgesetzten Tag die Schwestern Capaio und deren Nichte Luise in Bereitschaft halten, damit er nach ihnen lebensgroße Studien zu drei Seejungfrauen malen könne; er fände nicht leicht irgendwo anders so prächtiges schwarzes Haar. Die Seejungfrauen kommen auf dem Bilde vor, das die Landung der Königin in Frankreich darstellt. Aber hier hat Rubens bei der Ausführung doch wieder sein geliebtes Blond jenem prächtigen Schwarz vorgezogen; dagegen finden wir in den Gestalten der Tugenden, die auf dem Bilde der Regierungsübernahme durch Ludwig XIII. das Staatsschiff rudern, stolze dunkelhaarige Erscheinungen von ausgesprochen südländischem Gepräge. Es berührt uns beinah befremdlich, daß ein Meister, der mit einer so umfassenden Kenntnis die Welt der Formen beherrschte und der sicherlich fast alles aus dem Kopfe malte, es überhaupt noch für nötig erachtete, sich um Modelle zu bemühen. Aber unter den Zeichnungen

Abb. 90. Bildnis einer jungen Frau. In der Ermitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 101.)

von seiner Hand, die in verschiedenen Sammlungen, namentlich in der Albertina, aufbewahrt werden, befindet sich manches hübsche Blatt, welches beweist, daß er die Formen der Wirklichkeit gelegentlich durch fleißiges und sorgfältiges Nachzeichnen studierte (Abb. 80); am zahlreichsten sind unter den Studienblättern die Köpfe (Abb. 81, 82 und 83). Als Zeichenmaterial gebrauchte Rubens am liebsten Kreide oder Rötel. Auch mehrere Bildnisköpfe finden sich unter den erhaltenen Studienblättern. Sie sind zum Teil wohl Vorzeichnungen für Bildnisse, die er zu malen beabsichtigte, ohne von der

Abb. 91. Bildnis einer unbekannten Dame. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

betreffenden Persönlichkeit eine lange Sitzung zu verlangen; zum Teil mag er sie auch wohl nur für sich selbst zur Erinnerung an jene Personen in sein Skizzenbuch eingetragen haben. Als Beispiele mögen der Kopf einer jungen Hofdame der Erzherzogin Isabella, aus Rubens' früherer Zeit, und der Kopf eines französischen Marquis — der beigeschriebene Name ist unleserlich —, aus der Zeit des längeren Aufenthaltes in Paris, dienen (Abb. 84 und 86). Das Gemälde, zu welchem die erste dieser beiden Zeichnungen gedient hat, befindet sich in der Ermitage zu Petersburg; es bekundet, obgleich es unfertig als Untermalung stehen geblieben ist, auf das sprechendste, welche Steigerung an Reiz und Leben der große Meister der Farbe erreichte, sobald er den Stift mit dem Pinsel vertauschte (Abb. 85).

Die Bildnismalerei war für Rubens zu allen Zeiten das vorzüglichste Mittel, sich an der ungetrübten Quelle der Natur zu erfrischen. Bei anspruchsloseren Aufgaben dieser Art legte er sozusagen sein überschäumendes Genie beiseite, und mit derselben künstlerischen Lust, mit der er sonst seiner schrankenlosen Einbildungskraft die Zügel schießen ließ, gab er sich einem einfachen und aufrichtigen Realismus hin. Aus allen Zeiten seiner Künstlerlaufbahn sind Bildnisse von Persönlichkeiten vorhanden, deren Namen vergessen sind, die eben nur als Bildnisse noch leben; und gerade in diesen Werken hat Rubens uns bewiesen, wie treu und ehrlich er, wenn er wollte, die Wirklichkeit, wie sie sich ihm bot, ohne jeden Nebengedanken nachzubilden vermochte (Abb. 87 bis 91). Frei-

Abb. 92. Dr. van Thulden. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

lich regte nicht jeder, der sich abmalen ließ, den Künstler zu großer geistiger Vertiefung an; und so mag man wohl finden, daß manches Rubenssche Bildnis nicht in das innere Wesen des Menschen eindringt, sondern in mehr äußerlicher Auffassung das Zufällige der gerade während der Sitzung sich darbietenden Erscheinung wiedergibt. Aber auch in solchen Fällen gewährt das Malerische der Auffassung künstlerischen Ersatz. In wie vollendeter Weise Rubens bei gegebener Gelegenheit es verstand, einen ganzen Menschen mit Leib und Seele im Bilde der Nachwelt zu überliefern, davon bietet — um unter vielen eines herauszugreifen — das Bildnis von des Meisters gelehrtem Freund, dem Professor der Rechte an der Universität zu Löwen, Dr. van Thulden, in der Münchener Pinakothek, ein prächtiges Beispiel (Abb. 92). Bei mehreren Frauenbildnissen hat die Schönheit des lebenden Urbildes den Maler zur Entfaltung des höchsten

künstlerischen Reizes angeregt. Da ist im Museum zu Brüssel Jackelyne van Caestre, eine feine, bleiche Frau in großem Staat (Abb. 93); mit einer sorgfältigen Genauigkeit, wie sie nicht oft in seinen Werken vorkommt, hat Rubens hier alles durchgebildet, nicht nur den Kopf, sondern auch die Spitzen und den Schmuck und jede Einzelheit der reichen Kleidung. Das zarte Wesen der Frau, die 1618 im ersten Jahre ihrer Ehe starb, tritt doppelt stark in die Erscheinung neben dem ebenfalls prachtvoll gemalten Bild ihres Gatten Karl de Cordes, eines derbgesunden Landedelmanns. Das gefeiertste von allen Damenbildnissen des Meisters hängt in der Nationalgalerie zu London und ist unter dem Namen „Le Chapeau de paille" bekannt. Woher diese Benennung kommt, weiß niemand; jedenfalls liegt ihr irgendein sprachliches Mißverständnis zugrunde. Die junge Dame, die wir da in halber Figur sehen, in einem ausgeschnittenen schwarzen Kleid mit roten Ärmeln, trägt einen schwarzen Filzhut mit weißem Federschmuck, und unter der breiten Hutkrempe legt sich ein durchsichtiger Schatten über die feinen Züge und läßt die großen dunklen Augen glühender erscheinen (Abb. 94). Mit dem Urbild dieses Porträts, dem viele Figuren Rubensscher Gemälde unverkennbar ähnlich sehen, hat sich die Sage um so begehrlicher beschäftigt, als das Bild sich bis zu des Meisters Tode in dessen eigenem Besitz befand. Nach den Forschungen der jüngsten Zeit besteht kein Zweifel mehr über die Persönlichkeit. Es ist Susanna Fourment, Tochter von Daniel Fourment, aus einer Antwerpener Kaufmannsfamilie, mit der Rubens nicht nur befreundet, sondern auch verschwägert war: eine Schwester von Frau Isabella hatte einen Fourment zum Manne. Susanna heiratete einen Herrn Arnold Lunden, und im Besitz ihrer Nachkommen ist das Bild von Rubens' Tod bis zum Jahre 1817 geblieben. Dieselbe Dame wird mit zweifelloser Sicherheit wiedererkannt in dem Juwel Rubensscher Bildnismalerei im Louvre, das früher als „Porträt einer Dame aus der Familie Boonen" bezeichnet wurde; in grünen Atlas mit Stickereien und Goldschmuck gekleidet, um einige Jahre älter geworden, aber noch in blühendem Schönheitsreiz, hält sie auch hier den Beschauer mit ihren unergründlichen braunen Augen fest (Abb. 95). Unter den Bildnissen geschichtlicher Persönlichkeiten sei hier dasjenige des großen spanischen Feldherrn Spinola genannt. Spinola war mit Rubens persönlich befreundet, obgleich er, wie der letztere einmal einem Bekannten schrieb, in Kunstsachen „nicht mehr Geschmack und Verständnis als ein gewöhnlicher Bedienter" zeigte. Rubens hat ihn wahrscheinlich gleich nach der Einnahme von Breda (1625) gemalt, in blitzender reichverzierter Rüstung, mit einer peinlich genau geglätteten Krause unter dem hageren Denkerkopf. Ein und dieselbe Naturaufnahme hat zu mehreren Ausführungen gedient. Eine dieser Ausführungen befindet sich in der Gemäldesammlung zu Braunschweig, die außer diesem Porträt von der Hand des Meisters noch das prachtvolle, wie körperhaft dastehende Bild eines unbekannten Herrn, aus etwas späterer Zeit, besitzt.

Die Gemäldegalerie zu Kassel enthält ein sehr auffallendes prächtiges Bildnis in ganzer Figur, gegen das Jahr 1624 ganz eigenhändig von Rubens gemalt. Es ist ein breitbeinig dastehender beleibter Mann mit gewöhnlichen Zügen und groben Händen, in reicher morgenländischer Kleidung (Abb. 96); sicherlich kein Türke, sondern ein in der Levante — wahrscheinlich, nach der Andeutung eines ganz klein im Bilde angebrachten Stadtwappens, in Konstantinopel — ansässiger niederländischer Handelsmann, der bei einem Besuch in der Heimat sich so malen ließ. Nicht ohne Humor hat der Künstler das Protzenhafte im Wesen des Mannes zum Ausdruck gebracht.

Rubens hat die stattliche, fremdartige Erscheinung dieses Mannes verwertet, indem er sie zu der Gestalt des Mohrenkönigs benutzte in einem für die Abteikirche St. Michael gemalten Altarbild, das die Anbetung der drei Weisen darstellt. Dieses jetzt im Museum zu Antwerpen befindliche Gemälde, das der Meister im Jahre 1624 in dreizehn Tagen gemalt haben soll — bei einer Breite von ungefähr zweieinhalb und einer Höhe von viereinhalb Metern — unterscheidet sich durch die Eigenart der Komposition von den vielen Darstellungen des nämlichen Gegenstandes, welche Rubens geschaffen hat.

Wohl mag in anderen Bildern, namentlich in dem Mechelner, das Feierliche der Anbetung sprechender zum Ausdruck kommen. Aber hier fesselt, bei der blendenden

Abb. 93. Jackelyne van Caestre. Im Königl. Museum zu Brüssel. (Zu Seite 102.)

Pracht ganz eigenhändiger Ausführung, der stärkste malerische Reiz; ein geheimnisvoller Farbenzauber geht aus von dem Ineinanderklingen des farbigen Lichtes, das sich in dem dunklen Stall auf dem Christuskind und seiner Umgebung sammelt, und des kühlen Tageslichtes, das von draußen hereinscheint, das vor dem Eingang die ragenden Umrisse von Kamelreitern hervorhebt und die Marmorgebilde eines antiken Gemäuers um-

Abb. 91. Susanna Fourment („Le Chapeau de paille"). In der Nationalgalerie zu London. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 102.)

fließt (Abb. 97). Dem nämlichen Jahr 1624 gehört das für den Hauptaltar der Kathedrale von Gent gemalte, jetzt in einer Kapelle dieser Kirche aufgestellte Altarbild an, das dem vlämischen Heiligen Bavo gewidmet ist. Es besteht aus zwei Darstellungen übereinander. In dem oberen Teil sehen wir den heiligen Bavo, der aus dem Kriegerstand zum Mönchsleben überging, wie er in voller Rüstung an der Kirchenpforte kniend von einem Priester empfangen wird. In dem unteren Teil ist geschildert, wie der Heilige all seine reiche Habe unter die Armen verteilt; schöne Frauen, die zur Seite stehen, schicken sich an, seinem Beispiel zu folgen. Wenn von dem Bilde gesagt wird,

Abb. 95. Susanna Fourment. Im Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 102.)

daß es seiner ganzen Stimmung nach mehr geeignet sei, die Liebe zum Aufwand zu erwecken, als dem heiligen Bavo Nachfolger zu verschaffen, so ist das bei einer Rubensschen Schöpfung nicht zum Verwundern. Wir dürfen dabei auch nicht vergessen, daß die ganze vom Jesuitenorden ausgehende kirchliche Richtung jener Zeit der Entfaltung von Prunk und glanzvoller Äußerlichkeit zugetan war. Als ein ebenfalls kurz vor der Vollendung der Medici-Galerie entstandenes Werk kann man im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin das schöne, vollfarbige Bild der Auferweckung des Lazarus, das Rubens wohl auch für irgendeinen Altar gemalt hat, betrachten.

Die Zeit von 1620 bis 1625 ist vielleicht der glänzendste und fruchtbarste Abschnitt in Rubens' tatenreicher Künstlerlaufbahn. Neben der Fülle von Arbeit, welche die beiden großen Unternehmungen, die Ausmalung der Jesuitenkirche zu Antwerpen und die Anfertigung der Medici-Galerie, ihm boten, und neben den sonstigen größeren und kleineren Aufträgen, blieb dem unermüdlichen Meister immer noch Zeit, Bilder nach freier Wahl zu malen. Von den Gemälden mythologischen Inhalts — den Parisurteilen, Entführungen, Venus- und Grazienbildern, Dianen und Satyrn, und was sonst noch ihr Gegenstand sein mag — scheint eine ganze Menge dieser Zeit anzugehören. Daß Rubens, wenn er sozusagen zu seiner Erholung malte, mit Vorliebe Stoffe aus der antiken Göttersage wählte, ist leicht erklärlich, indem er hier am meisten Gelegenheit fand, Fleisch zu malen. Nur aus diesem Grunde hat er in vereinzelten Fällen aus italienischen Dichterwerken, aus Boccaccios Novellen und aus Ariostos Heldengedicht, Motive entnommen. Doch auch die Geschichtserzählungen des Altertums, die Bibel wie die klassischen Schriftsteller, boten immer wieder Anregungen. Mit der Jahreszahl 1625 und der Namensunterschrift des Meisters ist ein in kleinem Maßstabe ausgeführtes kostbares Gemälde des Louvre-Museums bezeichnet, das den Auszug Lots aus Sodom darstellt. Von dem Hintergrunde dunkelgrauer, gelb durchleuchteter Wolken, in denen feuerschleudernde Dämonen gegen die Stadt heranstürmen, hebt sich in echt Rubensscher Farbenfülle der Zug der Flüchtlinge ab, die eben das Stadttor verlassen; voran, von einem Engel, der zur Eile aufzufordern scheint, geleitet, der mit schwerem Entschlusse vorwärts schreitende Patriarch, hinter ihm seine jammernde Frau, halb geschoben von einem braunlockigen Engel, dessen jugendliche Anmut zu den furchigen Zügen der Alten in wirkungsvollem Gegensatze steht, zuletzt die beiden Töchter, von denen die eine einen beladenen Esel am Zügel führt, während die andere, eine blühend schöne Gestalt, einen Korb mit Früchten auf dem Kopfe trägt.

Mit eben dem Jahre 1625, in dem wir den Meister eine so reiche Tätigkeit entfalten sehen, schloß für ihn die Zeit, in der es ihm vergönnt war, ungestört seiner Kunst zu leben; es begann der Abschnitt seines Lebens, wo er, nach seinem eigenen Ausdruck, im Dienst der Fürsten beständig den Fuß im Steigbügel hatte.

Anscheinend hatte sich Rubens im Jahre 1623 zum erstenmal auf das Gebiet der Politik begeben. Wenigstens verhandelte er damals mit einem Verwandten, der in Holland eine angesehene Stelle bekleidete, über die Möglichkeit, die nördlichen Niederlande zur Erneuerung des abgelaufenen Waffenstillstandes mit Spanien zu bewegen. In einem Briefe des englischen Geschäftsträgers in Brüssel, William Trumbull, vom 13. Oktober 1624, kommt eine Stelle vor, welche bekundet, daß die maßgebenden Persönlichkeiten diesen Bemühungen des vielbegabten Mannes volles Gewicht beimaßen: „Zuerst will ich von einer geheimen Friedens- und Waffenstillstandsunterhandlung sprechen, geleitet durch Peter Paul Rubens, den berühmten Maler, zwischen den Vereinigten Provinzen und denen, die jetzt unter des Königs von Spanien Botmäßigkeit stehen. Ein Beweis, nach meiner bescheidenen Ansicht, daß, obgleich sie (die Spanier) sich um Breda (die von den Holländern mit großer Zähigkeit verteidigte Festung) bewerben und es schon so gut wie gewonnen ansehen, sie des Krieges müde sind und zufrieden wären, die Waffen abzulegen . . . . Darum ist der Marquis Spinola fest entschlossen, entweder Breda zu gewinnen oder in den Laufgräben davor seinen Leichnam und seine Ehre zu begraben." — Selbstverständlich muß man annehmen, daß Rubens derartige Verhandlungen nicht auf eigene Faust leitete, sondern daß er im Auftrage der Infantin handelte. Es

erscheint befremdlich, daß die Fürstin den Maler mit solchen Geschäften betraute. Aber Rubens war nicht nur als Künstler, sondern auch in vielen anderen Beziehungen eine ungewöhnlich begabte Natur; er besaß eine ausgezeichnete Bildung, war redegewandt und klug, aufrichtig und liebenswürdig und bei allem gerechten Selbstbewußtsein bescheiden; er sah die Dinge von einem großen Standpunkte aus an, und mit der ruhigen Sicherheit des Blickes verband er eine unerschütterliche Festigkeit des Willens. Soweit sein Künstlerruhm drang, so weit stand auch seine Persönlichkeit in Ansehen. Dieser Tatsache gab Philipp IV. von Spanien Ausdruck, indem er am 5. Juni 1624 eine Urkunde ausstellte, durch die er Rubens — anscheinend auf dessen Ansuchen — für sich und seine rechtmäßigen Nachkommen in den Adelstand erhob, „in Anbetracht des großen Ruhmes, welchen er verdient und erlangt hat durch die Vortrefflichkeit der Malerkunst und seltene Erfahrung in derselben, wie auch durch die Kenntnis, welche er in der Geschichte und in Sprachen hat, und andere schöne Eigenschaften und Begabungen, welche er besitzt und die ihn der königlichen Gunst würdig machen". Das Wappen, das Rubens fortan sollte führen dürfen, wird in der Urkunde folgendermaßen bestimmt: „Quergeteilter Schild, oben Gold mit einem schwarzen Jagdhorn und zwei fünfblätterigen Rosen mit heraustretenden goldenen Ecken, unten blau mit einer goldenen Lilie; offener gegitterter Helm, mit Gold und Silber verziert, und als Helmschmuck ebenfalls eine goldene Lilie."

Abb. 96. Bildnis eines Kaufmanns aus der Levante. In der Königl. Galerie zu Kassel. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 102.)

Die Anregung, sich mehr als bloß gelegentlich und nebenbei mit den verschlungenen Fäden der damaligen Staatskunst zu befassen, empfing Rubens am Hofe der Maria von Medici durch die Bekanntschaft, die er dort mit dem Herzog von Buckingham machte. Dieser ränkesüchtige Günstling des jungen Königs Karl I. von England, den er ebenso wie zuvor dessen Vater Jakob I. vollständig beherrschte, kam im April 1625 nach Paris, um wegen der bevorstehenden Hochzeit seines königlichen Herrn mit der Prinzessin Marie Henriette von Frankreich die näheren Vereinbarungen zu treffen. In seinem Gefolge

befand sich ein gewisser Gerbier, der sein Vertrauensmann war; von Beruf ursprünglich Maler, hatte Gerbier sich im Dienste des Herzogs zu einem gewandten Vermittler diplomatischer Geschäfte ausgebildet.

Buckingham legte gegen den gefeierten niederländischen Maler dauernd eine große Zuvorkommenheit und Gefälligkeit an den Tag. Gleich in Paris ließ er sich von ihm porträtieren. Es wird berichtet, daß Rubens für ein Reiterbild des Herzogs von diesem ein Geschenk von Silbergeschirr im Werte von 2000 Kronen bekommen habe. Ein Brustbild des Herzogs, der als schöner Mann bewundert wurde und sich dessen sehr bewußt war, befindet sich im Palast Pitti zu Florenz, und die erste hierzu gemachte Aufnahme, eine lebensvoll sprechende Zeichnung, zu Wien in der Albertina (Abb. 98).

Während Rubens den Herzog von Buckingham malte, mag er mit ihm über die politische Sachlage gesprochen haben. Jedenfalls trat er in Unterhandlungen mit Gerbier und machte ihm Vorschläge, die auf die Erhaltung des Friedens für seine Heimat hinzielten. Eine Stelle aus dem erhaltenen Bericht über diese Besprechungen mag dazu dienen, Rubens' Standpunkt zu kennzeichnen. „Der Herr Rubens," sagt der Verfasser des Berichtes, anscheinend Gerbier selbst, „hatte in der Unterhaltung mit dem Herzog einen löblichen Eifer für die Sache des Christentums (d. h. für die katholische Sache) wahrgenommen. Nach seiner Abreise von Frankreich und dem Bruch zwischen Spanien und England schrieb er häufig an Gerbier, wobei er den gegenwärtigen Stand der Dinge höchlich bedauerte, das goldene Zeitalter wiederherzustellen wünschte und Gerbier beschwor, er möge den Herzog von Buckingham von dem großen Bedauern der Infantin über den gegenwärtigen Stand der Dinge in Kenntnis setzen. Er legte dar, daß Ihre Hoheit nicht darunter leiden dürfe, da sie doch nichts anderes wünsche als ein gutes Einvernehmen, was sie für ganz vernunftgemäß halte, da sie weder Partei für einen der Streitenden genommen noch auch zu deren Zerwürfnis beigetragen habe. Daß, wenn der König von Großbritannien eine Absicht habe, die Wiedereinsetzung des Pfalzgrafen (Friedrich V., des flüchtigen Böhmenkönigs, dessen Gemahlin eine Schwester Karls I. war) zu verlangen, er sich an den Kaiser halten müsse und an den König von Spanien, der voraussetzlich die Macht dazu besäße; daß aber mindestens das gute Einvernehmen, das bisher zwischen England und der Infantin bestanden habe, aufrecht erhalten und auf eine eigene Grundlage gestellt werden sollte, denn zwischen ihnen gäbe es keine streitigen Punkte."

In den nächsten Jahren finden wir Rubens ganz im Dienste der Politik; im Auftrage der Infantin und des Marquis Spinola tauschte er mit Gerbier und gelegentlich auch mit Buckingham selbst einen lebhaften Schriftenwechsel aus, um auf eine allgemeine Waffenruhe zwischen dem König von Spanien, den Königen von England und von Dänemark und den niederländischen Generalstaaten hinzuwirken. Auf die Dauer ließ sich nicht alles schriftlich erledigen, und Rubens mußte zum Zwecke mündlicher Besprechungen sich bald nach diesem, bald nach jenem Orte begeben. Das unruhige Leben des Staatsmannes mochte ihm willkommen sein; denn es war inzwischen ein Ereignis eingetreten, welches ihm das zeitweilige Verlassen von Haus und Werkstatt erwünscht machte, da beides ihm verödet vorkam.

Im Sommer 1626 starb Rubens' Gattin. Was sie dem Meister war, geht am besten aus seinen eigenen Worten hervor, die er am 15. Juli jenes Jahres in einem Briefe niederschrieb. „Wahrlich," sagt er, „ich habe eine ausgezeichnete Gefährtin verloren; man konnte, was sage ich, man mußte sie mit Recht lieben, denn sie hatte keinen der Fehler ihres Geschlechts; keine verdrießliche Laune, keine jener weiblichen Schwächen, sondern nichts als Güte und Schicklichkeitsgefühl; ihre Tugenden machten sie bei ihren Lebzeiten jedermann lieb, nach ihrem Tode verursachten sie allgemeine Betrübnis. Ein solcher Verlust erscheint mir gar empfindlich, und da das einzige Mittel für alle Übel das Vergessen ist, das die Zeit mit sich bringt, so muß ich zweifellos davon meine einzige Hilfe erhoffen. Aber wie schwer wird es mir werden, den Schmerz, den ihr Verlust mir verursacht, von dem Andenken zu trennen, das ich mein Leben lang dieser geliebten und verehrten Frau bewahren muß! Eine Reise würde mir vielleicht gelegen

Abb. 97. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland. Im Museum zu Antwerpen.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 104.)

Abb. 98. Der Herzog von Buckingham. In der Handzeichnungensammlung der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 108.)

sein, um mich von so vielen Gegenständen zu entfernen, welche unabläſſig meinen Schmerz erneuern, ‚wie jene (Dido in Virgils Äneis) einſam klagt im verlaſſenen Haus und an Dinge ſich brütend hängt, die ringsum als Erinnerungszeichen geblieben'. Die wechſelnden Bilder, die ſich den Augen auf einer Reiſe darbieten, beſchäftigen die Einbildungskraft und beſänftigen das Weh des Herzens. Freilich iſt es wahr, ‚daß ich in meines Ich Geſellſchaft wandern und mich ſelbſt mit mir herumtragen werde'" . . .

Die kaiſerliche Ermitage zu Petersburg bewahrt ein herrliches großes Bild von Iſabella Brant aus ihren letzten Lebensjahren. Sie ſitzt in vornehmer, reicher Kleidung, in Brokatmieder und goldburchwirktem rotem Rock, auf einem roten Seſſel; in der einen Hand hält ſie eine weiße Roſe, in der anderen einen Fächer von Pfauenfedern. Ihre Züge ſind etwas welk geworden, aber ihre friſche Farbe läßt noch keine Spur von Kränklichkeit ahnen; die Augen leuchten ſo lebhaft, wie auf ihren frühen Jugendbildern, und die Lippen ſcheinen allzeit zu einem freundlichen Lächeln bereit. Im Hintergrund des Bildniſſes hat Rubens ein Stück von den Bauten abgemalt, mit denen er ſeinen Garten geſchmückt hatte (Abb. 99).

Rubens ließ ſeine Gattin in der St. Michaeliskirche in der nämlichen Gruft beſtatten, welche die Aſche ſeiner Mutter barg.

Von allen Erinnerungszeichen, die Frau Iſabella in dem verödeten Hauſe zurückließ, waren die beſten ihre beiden prächtigen Knaben, — das Töchterchen war früh geſtorben. Eines der ſchönſten Porträtſtücke des Meiſters iſt das Doppelbildnis, in dem er ſeine beiden Söhne in ganzer Geſtalt abgemalt hat; nach dem Alter der Dargeſtellten muß das Werk ganz kurze Zeit nach dem Tode Iſabellas entſtanden ſein. Wenn ſonſt gerade jetzt die Zeit des vielbeſchäftigten Meiſters dermaßen in Anſpruch genommen

war, daß er bei der Ausführung seiner Schöpfungen, mehr aus Notwendigkeit als aus freiem Willen, seine eigenhändige Arbeit auf das Allerunentbehrlichste — und manchmal selbst auf weniger als dies — beschränkte, so hat er sich bei diesem Bilde, ebenso wie bei demjenigen seiner Frau, die Zeit genommen und hat es vom ersten bis zum letzten Strich mit all der künstlerischen Liebe, deren er fähig war, gemalt, und die Liebe zu den Seinigen hat er mit hineingemalt. Das Doppelbildnis befindet sich in der Fürstlich Liechtensteinschen Sammlung zu Wien; eine sehr schöne Wiederholung besitzt die Dresdener Galerie. Albert, der ältere Knabe, ganz schwarz gekleidet, lehnt an einem Pfeiler, im rechten Arm hält er ein Buch, das Zeichen seiner Lernbegierde, durch die er sich frühzeitig solche Kenntnisse erwarb, daß er schon im Alter von sechzehn Jahren vom König von Spanien zu einem hohen Amte vorausbestimmt wurde; die Linke, die den ausgezogenen Handschuh lose gefaßt hält, legt er leicht um die Schulter des Bruders; dieser, der hellfarbige Kleider trägt, ist noch ganz ein sorgloses Kind; all seine Aufmerksamkeit gilt seinem Spielzeug, einem gefesselten Distelfinken. Die beiden Knaben leben vor uns, und der künstlerische Reiz der Licht- und Farbenwirkung des Ganzen findet nicht in manchem Werke seinesgleichen (Abb. 100).

Im Herbst 1625 hatte Buckingham, als er im Auftrage Karls I. wegen Unterhandlungen mit den Vereinigten Provinzen nach den Niederlanden reiste, in Antwerpen Rubens' prächtige Kunstsammlung gesehen und hatte das lebhafte Verlangen ausgesprochen, sie zu erwerben. Damals weigerte sich Rubens, sich von seinen Schätzen zu trennen. Jetzt aber, da sein Haus doch des besten Reizes beraubt war, gab er dem Drängen des Herzogs nach und er gestattete, daß dessen Abgesandter Le Blond unter den marmornen, alabasternen, bronzenen und elfenbeinernen Bildwerken, die teils der Kunst des Altertums, teils derjenigen der italienischen Renaissance angehörten, unter den geschnittenen Edelsteinen und unter den Gemälden von Lionardo, Raffael, Tizian, Palma Vecchio, Tintoretto, Bassano, Paul Veronese und von Rubens selbst, Gegenstände im Werte von 100000 Gulden aussuchte, unter der Bedingung, daß von den plastischen Sachen

Abb. 99. Isabella Brant. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

auf Kosten des Käufers Gipsabgüsse angefertigt würden, um die leeren Plätze zu füllen. So kam im Herbst 1627 der größte Teil der Rubensschen Kunstsammlung nach England. Die Kunstwerke wurden wieder zerstreut, als im Jahre 1649 Buckinghams Vermögen eingezogen wurde; von den Gemälden kam ein großer Teil nach Antwerpen zum Verkauf, wo sie vom Erzherzog Leopold von Österreich erworben wurden; diese bilden jetzt einen Hauptbestandteil der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien.

Buckinghams Kunstliebhaberei gab Rubens einen Vorwand, um ohne Aufsehen eine Reise nach Holland zu unternehmen, deren eigentlicher Zweck ein rein politischer war. Die Vollendung des „schönen Meisterwerkes", wie er in einem Schreiben an den Herzog von Buckingham die Aussöhnung zwischen Spanien und England nannte, lag ihm aufrichtig am Herzen. Nach einer Zusammenkunft in Brüssel mit dem Abbate della Scaglia, dem Gesandten des Herzogs von Savoyen, schrieb er im Mai 1627 an Gerbier einen langen Brief, in dem er die Eigennamen durch Ziffern gab, und den er niemand anders als dem Herzog von Buckingham mitzuteilen, dann aber sofort zu verbrennen bat, des Inhalts, daß er von einer mündlichen Besprechung mit Gerbier, Scaglia und Lord Carleton, der eben zum außerordentlichen Gesandten Englands in den Vereinigten Provinzen bestimmt worden war, das Beste erhoffe; darum bat er, ihm einen Paß nach Holland zu verschaffen. In der Tat kam Gerbier mit Carleton zugleich nach dem Haag; und Rubens erhielt noch vor Ende Mai einen Paß, wonach er mit Dienerschaft und Gepäckwagen unbehindert nach Holland kommen durfte zu dem Zwecke, mit Gerbier über Ankäufe von Bildern und sonstigen Kunstwerken für dessen Herrn, den Herzog, zu verhandeln. Aus Gründen, welche Rubens in seinen Briefen nicht mitteilt, wünschte die Infantin, daß er zunächst nicht über Zevenberghen in Nordbrabant hinausgehe. Carleton aber fürchtete, daß eine Zusammenkunft zwischen Gerbier und Rubens in der kleinen Grenzstadt zu großes Aufsehen erregen würde und so ihre politische Bedeutung verraten könnte. Darum reiste Rubens zunächst nach Brüssel zurück, um sich von der Erzherzogin die Erlaubnis zu weiterer Ausdehnung der Reise zu holen. Doch auch hierauf vermied er es, nach dem Haag zu gehen. Der savoyische Gesandte suchte ihn in Delft auf, der englische Gesandte dagegen fürchtete das Gerede, welches daraus entstehen würde, wenn er gleichfalls einen solchen Ausflug unternähme. Aber Gerbier reiste jetzt längere Zeit mit Rubens von einer holländischen Stadt zur anderen; hinter Atelierbesuchen und Bildereinkäufen verbargen die beiden Malerdiplomaten den Zweck ihres Beisammenseins. Dem vorsichtigen Carleton machte diese Reise große Sorge; denn er fürchtete, die Täuschung werde nur wenige Tage aufrecht gehalten werden können; wenn dieselbe aber durchschaut würde, dann würde bei dem herrschenden Mißtrauen Rubens unfehlbar als spanischer „Emissär" mit Schimpf aus dem Lande gejagt werden; darum warnte er Rubens, „er möge sich hüten, daß ihm kein Unglimpf widerführe, der andere in einiger Beziehung mittreffen könnte". Indessen wahrte Rubens das Geheimnis der Reise so gut, daß der deutsche Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart, dem es gestattet wurde, sich Rubens anzuschließen, nicht das geringste davon ahnte; Sandrart wußte später aus den Tagen, die er in der Gesellschaft des großen Meisters verbringen durfte, nur allerlei Ateliergeschichten zu erzählen. Die Vorsicht ging auch später noch so weit, daß Rubens, als er nach Antwerpen zurückgekehrt war, sich die staatsgeschäftlichen Briefe aus Holland nur unter angenommenen Adressen schicken ließ. Erreicht wurde indessen vorläufig sehr wenig. Denn dem englischen Gesandten genügten die von Rubens bloß nach mündlichem Auftrag der Infantin und des Marquis Spinola gegebenen Versicherungen nicht als Grundlage zu weittragenden Abmachungen; er verlangte es schwarz auf weiß zu sehen, daß Rubens mit Vollmacht von seiten des Königs von Spanien handelte. Der spanische Abgeordnete aber, Don Diego de Mexia, „auf den man in Brüssel wie auf einen Messias hoffte", ließ auf sich warten; angeblich lag er krank in Paris infolge eines Unfalles mit dem Wagen. Als Mexia endlich am 29. August in Brüssel eintraf, zeigte es sich, daß er keineswegs geneigt war, sich den Friedensbestrebungen anzuschließen, die dort herrschten, und denen auch der Gesandte von Savoyen beipflichtete. Er hatte im Gegenteil in Paris wegen eines engeren Bündnisses

Abb. 100. Rubens' Söhne Albert und Nikolas. In der Fürstlich Liechtensteinschen Bildergalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 111.)

zwischen den Herrschern von Spanien und Frankreich „zur Verteidigung ihrer Königreiche“ verhandelt. Allerdings durfte Rubens seiner Mitteilung hierüber wohl mit Recht hinzufügen: „Wir glauben, daß dieses Bündnis sein wird wie Donner ohne Blitz, der ein Geräusch in der Luft macht, ohne Wirkung hervorzubringen, denn es ist eine Verbindung von verschiedenen Temperamenten, die in einem einzigen Körper gegen ihre Natur und Beschaffenheit zusammengebracht sind, mehr aus Leidenschaft als aus Vernunft.“ Trotz der Bemühungen von seiten des Brüsseler Hofes, die Friedensunterhandlungen fortzusetzen, kam die Sache jetzt zum Stillstehen, und Gerbier wurde nach England zurückberufen; Rubens selbst konnte nur zu einem kriegerischen Unternehmen zur See raten, das auf Spanien einen Druck ausüben sollte. Indessen trat er bald wieder in diplomatische Tätigkeit, nachdem der Marquis Spinola sich im Anfange des Jahres 1628 nach Madrid begeben hatte. Im März dieses Jahres schrieb Rubens, auf Grund eines Briefes, den er von Spinola aus Madrid erhalten hatte, an Buckingham, daß Philipp IV., der doch kein rechtes Vertrauen zu Frankreich hatte, „sehr geneigt sei Frieden zu machen mit denen, mit welchen er im Krieg liegt“. Im Mai wurde Rubens von dem außerordentlichen englischen Gesandten im Haag, Graf von Carlisle, der sich auf der Durchreise nach Italien befand, in Antwerpen aufgesucht, und auch diesem teilte er im Verlauf der Gespräche, die sie bei wiederholten Besuchen miteinander führten, mit, daß Spanien lebhaft nach dem Frieden mit England verlange; auch vermittelte er eine Audienz Carlisles bei der Erzherzogin.

Den Verdiensten Rubens' um das Friedenswerk fehlte die Anerkennung nicht. Die Erzherzogin Isabella ernannte ihn im Jahre 1628 zu ihrem Kammerherrn, und König Philipp IV. berief ihn im Sommer desselben Jahres nach Madrid, zum Zwecke persönlicher Berichterstattung über die bisherige Leitung der so langwierigen Verhandlungen. Der verdiente Staatsmann und berühmte Künstler wurde in der spanischen Hauptstadt mit der größten Auszeichnung empfangen. Er bekam eine Wohnung im königlichen Schloß angewiesen, und der König besuchte ihn fast täglich. Zu den Personen seines näheren Umganges gehörte auch der bei Hofe angestellte Velasquez, der größte Bildnismaler aller Zeiten, der sich, damals ein Neunundzwanzigjähriger, anschickte, mit Riesenschritten den Gipfel des Ruhmes zu ersteigen. Acht Monate lang blieb Rubens in Madrid. Hier fand er wieder Zeit und Gelegenheit, seine Kunst auszuüben. Philipp IV. beauftragte ihn mit der Anfertigung von Bildnissen der gesamten königlichen Familie, die zu Geschenken für die Infantin Isabella bestimmt waren. Ein Bildnispaar des Königs und der Königin ist später in die Ermitage zu Petersburg gekommen, eine Wiederholung davon in die Pinakothek zu München. Da stehen Philipp IV. und seine Gemahlin Elisabeth von Frankreich in starrer schwarzer Kleidung nach spanischem Hofschnitt, und über den ganzen Bildern liegt etwas Düsteres wie von spanischer Strenge; Philipp, mit der starken habsburgischen Unterlippe, sieht nicht gerade bedeutend aus; die Züge der noch von großem jugendlichem Reiz umkleideten Königin haben etwas eigentümlich Anziehendes und einen leise durchschimmernden Zug, als ob sie sich nicht allzu glücklich fühlte als Königin beider Indien (Abb. 101 und 102). Der König hatte noch mancherlei Aufträge für Rubens. Unter anderem ließ er ihn ein großes Reiterbild des vor dreißig Jahren verstorbenen Philipp II. malen. Dieses Bild, das jetzt im Prado-Museum hängt, hat Rubens augenscheinlich nach einem alten Porträt in ziemlich treuer Wiedergabe gemalt, aber als ein echtes Kind seines Geistes hat er eine Siegesgöttin hinzugefügt, die das Haupt des an einem Schlachtfeld vorbeireitenden Königs umschwebt. Im Schloß zu Madrid konnte Rubens sich in die Bewunderung herrlichster Schöpfungen Tizians vertiefen, und er malte, obgleich nun selbst ein Großer der Farbenkunst, wieder ausführliche Kopien nach Werken dieses Meisters. Als ein während des damaligen Aufenthalts in Madrid entstandenes Bild ist vermutlich auch das lebensprühende Porträt eines Franziskanerpaters, in der Münchener Pinakothek, anzusehen (Abb. 103).

Die Sorge für seine Kinder daheim hatte Rubens bewährten Freunden anvertraut. Über den Ältesten insbesondere wachte Johann Kaspar Gevaerts (Gevartius), Stadtschreiber von Antwerpen und Staatsrat und Historiograph Kaiser Ferdinands III., ein

besonders um seiner Geschichtskenntnisse willen gepriesener Gelehrter, von dessen äußerer Erscheinung ein im Antwerpener Museum befindliches treffliches Bildnis von Rubens' Hand uns Kunde gibt. An diesen schrieb der Meister aus Madrid am 29. Dezember 1628: „Mein Albertchen bitte ich Dich, wie mein Bild, nicht in Deiner Betstube oder dem Hausgötterheiligtum, sondern in Deinem Wissenschaftstempel zu halten. Ich liebe den Jungen, und ernstlich empfehle ich Dir, Fürst meiner Freunde und Führer der Musen, daß Du die Sorge für ihn, bei meinen Lebzeiten und nach meinem Tode, gemeinschaftlich mit meinem Schwiegervater und meinem Schwager Brant übernehmest." — Im brieflichen Verkehr mit dem gelehrten Freunde bediente sich Rubens der lateinischen Sprache; sonst schrieb er meistens italienisch oder französisch — besonders das Italienische, das damals überhaupt die eigentliche Weltsprache war, bevorzugte er —, nur in ganz vertraulichen Briefen bediente er sich des Vlämischen.

Rubens' diplomatische Tätigkeit ruhte nicht während des Aufenthalts in Madrid, wenn er auch in erster Linie als der berühmte Künstler, auf den sein König stolz war, geehrt wurde. Im Beginn des Jahres 1629 finden wir ihn wieder in schriftlichem Verkehr mit Carlisle und in persönlichem mit Scaglia, der von Brüssel nach Madrid gereist war; — den Verhandlungen mit Buckingham hatte dessen Ermordung (am 23. August 1628) ein Ende gesetzt. Es ist keine Kunde davon auf uns gekommen, was Rubens mit Philipps IV. allmächtigem Minister, dem Grafen Olivares, dessen Heißblütigkeit („fougue" ist Rubens' Ausdruck), im Verein mit persönlichem Groll gegen Buckingham, bis dahin den Friedensbestrebungen entgegengewirkt hatte, besprach, während er sein Bildnis malte. Sicher ist nur, daß Olivares im Frühjahr 1629 sich entschlossen hatte, nun endlich auch seinerseits mit Friedensvorschlägen dem englischen Hofe entgegenzukommen und Rubens mit dementsprechenden Aufträgen nach London zu schicken. Dies schrieb Scaglia am 28. April an den Grafen von Carlisle. Tags darauf reiste der Meister ab. Um ihn mit einem größeren Ansehen zu bekleiden, hatte der König ihn vorher zum Sekretär seines geheimen Rats ernannt; als Zeichen seiner persönlichen Gunst schenkte er dem Maler bei der Abreise einen kostbaren Diamantring. Indessen sollte Rubens nicht öffentlich als der Gesandte Spaniens in London auftreten, — dieser Posten wurde an Don Carlos Coloma übertragen, — sondern unter dem Titel eines Gesandten der Erzherzogin Isabella. Darum reiste er über Brüssel. Am 12. Mai befand er sich in Paris. Aus dieser Zeit muß die lebensvolle Zeichnung (in der Sammlung des Louvre) stammen, in welcher der große Meister ein so ganz ungeschminkt naturwahres Abbild der alternden Maria von Medici der Nachwelt hinterlassen hat (Abb. 104). Die Königin hatte einen neuen Auftrag für ihn: als Gegenstück zu den Bildern aus ihrem eigenen Leben sollte er das Leben Heinrichs IV. in einer großen Gemäldereihe schildern. Lange konnte sich Rubens nicht in Paris aufhalten; auch die Besprechungen mit der Infantin und eine kurze Rast in der Heimat durften nicht viel Zeit in Anspruch nehmen. Schon vor Ende Mai befand er sich in Dünkirchen, wo er einige Tage warten mußte, um ein englisches Schiff zur Überfahrt zu bekommen, — denn vor den Holländern fürchtete er sich, — und am 5. Juni landete er in London.

Der Freund von Buckingham und Carlisle war dem englischen Hofe ein willkommener Gesandter, der der warmen Empfehlungen, welche Coloma und Scaglia ihm auf den Weg gegeben, kaum bedurfte. Zudem war der unglückliche Karl Stuart nicht weniger kunstliebend als Philipp IV., und mit Freuden begrüßte er in dem Gesandten den berühmten Künstler. Rubens war während der ganzen Zeit seines Aufenthalts in London der persönliche Gast des Königs.

Als ein sinniges Geschenk überreichte der mit den Friedensabmachungen beauftragte Maler dem Könige bald nach seiner Ankunft ein Gemälde, welches das Glück des Friedens allegorisch schilderte. Dieses Bild ist jetzt im Besitz der Nationalgalerie zu London; nach der Enthauptung Karls I. wurde es nach Italien verkauft, im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts kam es nach England zurück und 1828 wurde es von seinem damaligen Eigentümer der Nationalgalerie übergeben. Fruchtbarkeit und Überfluß sind in einer Gruppe von Menschen und mythologischen Wesen zur Anschauung gebracht, und

Abb. 101. Philipp IV., König von Spanien. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 114.)

Abb. 102. Elisabeth von Frankreich, Königin von Spanien. In der Ermitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 114.)

Abb. 103. Bildnis eines Franziskanerpaters. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 114.)

hinter ihnen drängt Minerva den Kriegsgott hinweg, daß er den Furien in andere Gegenden folge.

Die Friedensunterhandlungen nahmen übrigens auch jetzt keinen so schnellen Fortgang, wie man hätte erwarten dürfen; denn nun war es Frankreich, mit Richelieu an der Spitze, das mißgünstig auf die Aussöhnung zwischen England und Spanien sah und sie zu hintertreiben suchte. Erst im November 1630 wurde der Frieden, für den Rubens so lange und so eifrig gewirkt, endgültig abgeschlossen.

Unter dem Gefolge, welches Rubens aus Brüssel mitgebracht hatte, befand sich auch ein Kaplan, der ihm als Hausgeistlicher diente. Dieser kam bald nach der Ankunft in England durch ein Unglück ums Leben; er nahm an einer von Barozzi, dem Sekretär der piemontesischen Gesandtschaft, veranstalteten Wasserfahrt nach Greenwich teil, der Kahn schlug beim Durchfahren der Londoner Brücke um, und er ertrank. Bisweilen wird diese Begebenheit so dargestellt, als ob Rubens selbst dabei mit knapper Not dem Tode des Ertrinkens entgangen sei. Indessen sagt die Quelle, ein Brief des Lord Dorchester an einen anderen englischen Diplomaten, nichts davon, daß Rubens sich bei der Partie befunden hätte. Wohl aber hatte dieser früher mehrmals in Lebensgefahr geschwebt, was hier beiläufig erzählt werden mag. Im Jahre 1622 suchte ein Mensch, der von einigen für irrsinnig gehalten wurde, ihn zu ermorden, so daß die Freunde des Meisters es für nötig hielten, sich mit der Bitte um besondere Schutzmaßregeln an die Infantin zu wenden. Drei Jahre später, als er sich in Paris aufhielt, sah er in Gesellschaft mehrerer zur englischen Gesandtschaft gehörigen Personen von einem Balkon aus den festlichen Veranstaltungen zu, die zur Feier der Vermählung der Prinzessin Marie Henriette stattfanden; plötzlich brach der mit Zuschauern überladene Balkon zusammen, und es gelang Rubens eben noch, sich auf das stehenbleibende Stück zu retten.

In London fehlte Rubens die künstlerische Tätigkeit nicht. Der vlämische Meister bekam bald verschiedene Aufträge von Karl I. Er malte für ihn einen Ritter Georg mit vielen Nebenfiguren in reicher, weiter Landschaft; dabei gab er dem heiligen Ritter die Züge des Königs und der befreiten Jungfrau diejenigen der Königin Marie Henriette; der Inhalt der Darstellung sollte wohl eine Anspielung auf die Befreiung vom Kriegsdrachen sein. Dann malte er grau in grau die Vorlage für eine silberne Prunkschüssel, mit der Geburt der Venus auf der Mittelfläche und mit Najaden und anderen Seegottheiten auf dem Rand. Auch diese beiden Gemälde wurden nach dem Tode des

Königs veräußert und sind erst in neuerer Zeit nach London zurückgekommen; der St. Georg befindet sich im Buckingham-Palast, die Geburt der Venus in der Nationalgalerie. Wahrscheinlich ebenfalls im Auftrag des Königs von England entwarf der Meister acht Skizzen, welche die Geschichte des Achilles behandelten, als Vorlagen für Wandteppiche; von diesen Skizzen, die im Jahre 1855 noch beisammen waren, dann aber zerstreut wurden, ist eine, der Tod des Achilles, vor kurzem in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gekommen. Der Hauptauftrag aber, mit dem Rubens von König Karl bedacht wurde, war die Ausschmückung des Festsaales von Whitehall mit Deckengemälden, die eine Verherrlichung des Königs Jakob I. enthalten sollten. Schon vor acht Jahren, als das neue Schloß von Whitehall noch gar nicht fertig war, hatte Karl Stuart, damals noch Prinz von Wales, den Antwerpener Meister für diese Arbeit in Aussicht genommen. Rubens entwarf eine Einteilung der Decke in drei Haupt- und sechs Nebenfelder, und für die einzelnen Felder allegorische Darstellungen in perspektivischer Ansicht von unten, mit Figuren in den stärksten Verkürzungen. Die Ausführung des umfangreichen Werkes nahm, trotz der Schülerhilfe, viel Zeit in Anspruch. Erst im Herbst 1635 sind die Bilder an ihren Bestimmungsort gekommen. Sie befinden sich noch dort, sind aber durch Feuchtigkeit und Übermalung verdorben. Von den Skizzen haben sich die zu den größeren Bildern erhalten (in der Ermitage zu Petersburg und in der Kunstakademie zu Wien).

Am 23. September 1629 verlieh die Universität Cambridge Rubens den Ehrentitel eines Magister in artibus. Dies war eine der Gelehrsamkeit des Meisters gezollte Anerkennung; zur Belohnung für seine staatsmännischen Verdienste wartete seiner eine andere Auszeichnung, die aus der persönlichen Entschließung des Königs hervorging. Am 21. Februar 1630 erteilte Karl I. dem erzherzoglichen Gesandten Peter Paul Rubens die Ritterwürde. Die Verleihung fand in Whitehall mit aller bei solchen Gelegenheiten herkömmlichen Feierlichkeit statt. Nach vollzogenem Ritterschlag empfing Rubens noch als besonderen Gunstbeweis einen Dia-

Abb. 104. Maria von Medici. Zeichnung. Im Louvre-Museum zu Paris. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 115.)

mantring und eine mit Diamanten besetzte Hutschnur aus den Händen des Königs. Nach einer Überlieferung soll Karl ihm auch das beim Ritterschlage gebrauchte Schwert verehrt haben. Das Rubenssche Wappen erhielt eine Bereicherung durch die Einfügung eines rechten oberen Eckfeldes, das in Rot einen springenden goldenen Löwen zeigt.

Bevor Rubens England verließ, Anfang März 1630, machte er dem holländischen Gesandten Joachimi einen Besuch, um mit diesem wegen der Möglichkeit eines Sonderfriedens mit den Generalstaaten zu sprechen; als er dabei den Ausdruck gebrauchte, daß allen 17 Provinzen — den Vereinigten sowohl wie den spanischen — die Ruhe wiedergebracht werden möchte, gab Joachimi die bezeichnende Antwort, dahin führe nur ein Weg: die Vertreibung der Spanier. Dies erzählt Carleton, der inzwischen Graf von Dorchester und Staatssekretär geworden war, in einem Briefe an einen anderen englischen Staatsmann, und er fügt die Worte hinzu: „Rubens hat den Ruf hier unter uns gewonnen, daß er ein zu ehrenhafter Mann ist, um gegen sein Wissen eine Unwahrheit zu sagen."

Rubens' Geschicklichkeit in der Behandlung staatsmännischer Geschäfte und seine Verdienste um das Zustandekommen des von ihm so sehnlich herbeigewünschten Friedens fanden von allen Seiten nur Anerkennung. Als es sich darum handelte, für Don Coloma, den spanischen Gesandten in England, einen Nachfolger zu ernennen, wurde Rubens für diesen Posten in Vorschlag gebracht; doch unterblieb die Ernennung, da die spanischen Granden gegen die Bemerkung eines Grafen von Oñate, es gezieme sich nicht, daß ein Mann, der von seiner Hände Arbeit lebe, der Vertreter des Königs von Spanien sei, keine Einwendung machen konnten. Philipp IV. aber bezeugte dem Meister noch auf mehrfache Weise seine Dankbarkeit. Im Juni 1630 ernannte er den jungen Albert Rubens zum dereinstigen Nachfolger seines Vaters in der Würde eines Sekretärs des geheimen Rats. Diesem selbst erteilte er im August des nämlichen Jahres, dem Vorgange des Königs von England folgend, die Ritterwürde: Rubens sollte, heißt es in der betreffenden Urkunde, die mit diesem Titel verknüpften Vorrechte in allen spanischen Landen, ganz ebenso und in derselben Form genießen, wie wenn er, der König von Spanien, ihn mit seiner Hand zum Ritter geschlagen hätte.

Anfang April 1630 war Rubens wieder in Antwerpen, doch nur für kurze Zeit, da er zur Erzherzogin nach Brüssel berufen wurde. Gegen Ende Juni erst konnte er wieder anfangen, sich mit ganzer Kraft seiner Arbeit zu widmen. Es gab genug zu tun. Mit der Ausführung der großen Aufträge, die er vom König von England und von der Königin von Frankreich erhalten hatte, mußte ein Anfang gemacht werden. Vor allem aber waren die Aufgaben, welche die Erzherzogin ihm stellte, zu erledigen. Für sie hatte er während der Jahre seiner Diplomatentätigkeit die Entwürfe zu fünfzehn Wandteppichen, die als Geschenk der Fürstin in das Klarissenkloster zu Madrid kamen, angefertigt. Die Darstellungen bezogen sich auf die Abendmahlslehre und bewegten sich der Mehrzahl nach in kühn ersonnenen Allegorien; sie fanden zu ihrer Zeit außerordentlichen Beifall. Einige von den ersten Skizzen, zum Teil sehr prächtige Werke, wie mit Licht gemalt, sind im Prado-Museum; von den in überlebensgroßem Maßstab, unter Mitarbeit von Schülern, gemalten Vorlagen für die Teppichwirker sind zwei, auf dem Umwege über Spanien, in das Louvre-Museum gekommen. Jetzt bestellte die Erzherzogin bei Rubens ein großes Gemälde zum Schmuck eines Altars in der Hofkirche St. Jakob „auf dem Kaltenberg" zu Brüssel. Dieser Altar gehörte einer von dem verstorbenen Erzherzog Albrecht gestifteten Bruderschaft, die sich nach dem heiligen Ildefons nannte; auch Rubens war Mitglied der Bruderschaft. Der Meister gab dem Gemälde die Gestalt eines Flügelaltars (Abb. 105). Auf dem Mittelbild stellte er das Wunder des heiligen Ildefons dar, über das die Legende folgendes berichtet: Ildefons, Erzbischof von Toledo im siebenten Jahrhundert, verteidigte mit großem Eifer die Lehre von der vollkommenen Reinheit der heiligen Maria gegen einige Leugner dieses Geheimnisses: dafür ward ihm die Gnade zuteil, daß die Himmelskönigin in sichtbarer Gestalt in seine Kathedrale herniederstieg und ihm ein im Himmel gewirktes Meßgewand überreichte. Wir sehen den Erzbischof niedergesunken vor einem die Mitte des Bildes ein-

Abb. 105. Der Ildefons-Altar. In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. (Zu Seite 120.)

nehmenden Thron, von dem aus Maria ihm mit milder Freundlichkeit das wunderbare Gewand darreicht; heilige Jungfrauen stehen als himmlischer Hofstaat der Gottesmutter zu beiden Seiten, und über dem Thron flattern in einem Meer von Licht jubelnde Kinderengel. Auf den Flügelbildern sind die Stifter dargestellt, der Erzherzog und seine Gemahlin; in reiche fürstliche Gewänder gekleidet, knien sie da, und nehmen als andächtige Zuschauer an dem Wunder teil; ihre Namensheiligen stehen ihnen zur Seite, bei dem Erzherzog Albrecht der heilige Albertus in Kardinalstracht, bei der Erzherzogin Klara Eugenia Isabella (Elisabeth) die heilige Elisabeth von Thüringen in der Tracht der Klarissen. In dem ganzen Werk hat Rubens eine Vereinigung von zauberhafter Helldunkelwirkung mit glühender Farbenpracht erreicht, die er weder vorher noch nachher übertroffen hat. Auf die Außenseiten der Flügel malte er eine bei der Schließung sich zusammenfügende einheitliche Darstellung: die heilige Familie mit der Familie der biblischen Elisabeth, eine entzückende Schöpfung im Sinne jener lieblichen Bildergedichte, wie sie neben anderen Meistern der Renaissance auch Tizian gern ersann; die Hauptfiguren sind die Kinder Jesus und Johannes, dem kleinen Jesus werden Äpfel dargereicht, und in den ausgebreiteten Zweigen des Baumes, der die Früchte gespendet hat, wiegen sich kleine Engel. Der prächtige Gemäldeschmuck des Ildefons-Altars ist im Anfang des Jahres 1632 aufgestellt worden, die Überlieferung, wonach Rubens dieses Werk gleich nach seiner Heimkehr aus Italien geschaffen hätte, beruht auf einem Irrtum. Die Ildefons-Bruderschaft ging 1657 ein, und die Gemälde kamen in den Besitz der Augustinermönche vom Kaltenberg. Bei einer Veränderung der Aufstellung wurden die Holztafeln der Flügel gespalten, um die „Heilige Familie unter dem Apfelbaum" als ein selbständiges Bild zusammenzufügen. Im Jahre 1743 brannte die Kirche ab, und der Abt beschloß, die geretteten Bilder zu veräußern, um aus dem Erlös den Neubau der Kirche zu bestreiten. Die Kaiserin Maria Theresia ließ sie 1776 durch ihren Gesandten Fürst Starhemberg für 40 000 Gulden ankaufen; so kam das Werk nach Wien, wo es jetzt den Glanzpunkt der Rubenssammlung im Kunsthistorischen Hofmuseum bildet.

Neben den großen Arbeiten gingen die kleineren. Die Kunstfreunde drängten sich, Gemälde von Rubens zu besitzen, und er, der in seiner Jugend manchen Besteller abgewiesen haben soll, bloß weil er an dessen Kunstverständnis zweifelte, war mit der Zeit ein so kühler Geschäftsmann geworden, daß er keinen Auftrag ausschlug; aus Briefen seines Freundes Balthasar Moretus wissen wir, daß er ganz nüchtern und praktisch die Bildgröße und die Figurenzahl nach dem Betrage bemaß, den der Besteller anlegen wollte. Und er war in der Lage, alles zu bewältigen. Seine Arbeitsfähigkeit nahm nicht ab. Im Gegenteil; ein junges Glück verjüngte die Schaffenslust und Schaffenskraft des Künstlers.

Während seiner Abwesenheit von der Heimat, unter den wechselreichen Eindrücken fremder Länder, in der Unruhe der diplomatischen Tätigkeit und unter den vielfachen Anregungen des Hoflebens in so sehr voneinander verschiedenen Staaten hatte Rubens in der Tat wohl das Vergessen gefunden, das er nach dem Tode seiner Gattin kaum zu erhoffen wagte. Heimgekehrt in sein Haus und seine Werkstatt, empfand er die Vereinsamung, und noch vor Ablauf des Jahres schritt er zu einer zweiten Vermählung. Am 6. Dezember 1630 wurde in der St. Jakobskirche zu Antwerpen die Ehe zwischen Peter Paul Rubens und Helene Fourment geschlossen. Helene Fourment war die jüngste von sieben Töchtern jener mit Rubens seit langem befreundeten Familie. Sie zählte sechzehn Jahre, als sie dem Dreiundfünfzigjährigen die Hand reichte. Von der mädchenhaften Anmut ihrer lieblichen Erscheinung gibt ein wundervolles Bildnis von der Hand des glücklichen Bräutigams uns Kunde, das sich in der Pinakothek zu München befindet (Abb. 106). Gewiß hatte Rubens sie schon als Kind gemalt. Es ist eine sehr ansprechende Vermutung, daß in dem liebenswürdigen Bilde des Antwerpener Museums, das, für einen St. Annenaltar gemalt, die Erziehung der heiligen Jungfrau durch die Mutter Anna darstellt, die kindliche Maria ein Abbild der zukünftigen Braut des Künstlers wäre. Das ist ein Bild von einer Zartheit des dichterischen Empfindens, wie sie nicht oft bei Rubens vorkommt; Maria, in einem weißen Kleide, lehnt sich,

Abb. 106. Helene Fourment. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 122.)

Abb. 107. Selbstbildnis des Meisters. Zeichnung. In der Albertina zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 124.)

mit einem Buche in der Hand, an den Schoß der Mutter; eben blickt sie auf vom Lesen und wendet die Augen zum Beschauer; ungesehen von ihr, aber von Mutter Anna und Vater Joachim erkannt, halten Englein einen Kranz von Rosen über ihrem Kopf; eine silberig durchzogene blaue Luft, weiße Rosen und rosige Englein umgeben mit dem feinsten Farbenzauber das knospenhafte Mädchengesicht.

Nachdem Rubens Helene Fourment heimgeführt hatte, wurde er nicht müde, sie immer von neuem zu malen; man möchte fast sagen, daß die Bildnisse seiner jungen Frau jetzt der Hauptgegenstand seiner Kunst wurden. Die Münchener Pinakothek besitzt auch ein köstliches Familienbild, in welchem Rubens im Frühjahr 1631 sein neues Glück niedergeschrieben hat. Wir befinden uns im Garten des Rubensschen Hauses; der Flieder und die Tulpen blühen, vom blauen Himmel strahlt ein mildes Sonnenlicht herab. Rubens, wie gewöhnlich ganz in Schwarz nach spanischer Sitte gekleidet, führt seine Frau am Arm, die mit einem schwarzen Mieder, einem mattgelben oberen und einem grauen unteren Rock und einer großen weißen Schürze bekleidet ist; ein breitrandiger Strohhut schützt ihr frisches Gesicht vor der Sonne, und in der Hand hält sie einen Fächer von Straußenfedern. So schreitet das Paar, dem der junge Nikolas, ganz in Rot gekleidet, sich anschließt, auf den Gartenpavillon zu, wo Erfrischungen aufgetragen sind. In der Tiefe des Gartens plätschert ein Springbrunnen, im Vordergrunde füttert eine alte Dienerin die Pfauen, ein von Küchlein umgebenes Truthühnerpaar läßt sich behaglich von der Sonne bescheinen, und ein schön gefleckter Hund springt mit großen Sätzen umher (Abb. 108). — Die aus dem Spiegel gezeichnete Studie, nach welcher Rubens seinen Kopf in diesem Bilde gemalt hat, wird in der Albertina aufbewahrt (Abb. 107).

Wie ein Jubel von Liebeslust klingt es durch eine Menge von Bildern, die er seit 1631 schuf. In neuer Jugendschönheit erstrahlen seine weiblichen Gestalten. Die

leuchtende Farbenpracht sprüht in flimmernder Bewegung, sie duldet keine leeren Flächen und keine schweren Töne, sie zerteilt und durchglüht die Schatten. Ein Bild von Tizian, das er in Madrid bewundert hatte, kam dem Meister in den Sinn: Das Venusopfer, und er schuf ein ähnliches, schuf es für sich. In dem Garten, wo die Liebesgötter ihrer

Abb. 108. Rubens mit seiner zweiten Frau im Garten. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 124.)

Bestimmung harren und als spielende Kinder sich in Schwärmen auf dem Rasen, in der Luft und in den Baumzweigen tummeln, steht das Standbild der Venus; wilde Nymphen und wohlgekleidete Frauen kommen herbei, um Liebesglück von der Göttin zu erflehen; einige Nymphen, denen ihr Geschick schon zuteil geworden ist, drehen sich in lustigem Tanze mit Satyrmännern, und die vorderste von ihnen zeigt, hoch emporgehoben

von ihrem glücklichen Besitzer, das lächelnde Kindergesicht von Frau Helene mit dem seligen Ausdruck des jungen Weibes. Unter dem Titel „Das Venusfest" prangt dieses glühende Liebesgedicht des Meisters zwischen seinen Hauptwerken im Hofmuseum zu Wien.

Im Jahre 1631 wurde Rubens von der Antwerpener St. Lukasgilde zu ihrem Vorsteher gewählt. Er schenkte der Gilde bei dieser Gelegenheit das schöne Gemälde aus seiner Jugendzeit, das unter dem Namen „Madonna mit dem Papagei" bekannt ist (Abb. 16).

Gleich nach seiner Rückkehr aus England hatte Rubens die vielleicht schon früher begonnene Arbeit an den Bildern aus dem Lebens Heinrichs IV. aufgenommen. Das Leben des Königs bot für die Darstellung mehr wirkliche Handlung dar, als es bei den Begebnissen aus dem Leben der Maria von Medici der Fall war, und mit sichtlicher Lust ist Rubens an dieses Werk gegangen. Er hat gleich sechs von den großen Bildern angelegt. Von den Entwürfen ist nur weniges erhalten; eine kleine Skizze im Kaiser-Friedrich-Museum schildert in schneller Andeutung die Einnahme von Paris; zwei Skizzen in der Liechtenstein-Galerie, die dem Inhalt nach hierhin zu gehören scheinen, sehen durch die Art der Einrahmung, die den Darstellungen gegeben ist, eher wie Entwürfe zu Wandteppichen aus. Von den großen Bildern sind nur zwei noch vorhanden (in der Uffiziengalerie zu Florenz). Sie behandeln die Schlacht bei Ivry und den Triumph Heinrichs IV. nach der Schlacht bei Ivry. Beide sind großartige Dekorationsstücke von außerordentlicher Lichtwirkung. Dort blicken wir in ein wildes Reitergetümmel, in dessen Mitte der König mit Jupiters Donnerkeil in der Faust gegen die Feinde einsprengt, unter dem beschirmenden und siegverheißenden Geleit von aus den Wolken herabstürmenden Gottheiten. Hier bewegt sich ein Triumphzug, wie römische Imperatoren sie hielten, feierlich an uns vorüber; beim Schall der Siegestrompeten begrüßt das Volk freudig den Sieger und Befreier. In prachtvoller Wirkung zieht sich eine große Helligkeitsmasse schräg durch die Komposition; sie beginnt breit und voll in den Lichterscheinungen einer weißgekleideten Siegesgöttin und ihrer Gefährtinnen, die das Haupt des Triumphators umschweben, gleitet blitzend über den Silberharnisch des Königs auf das weiße Lilienbanner und von da, durch die Glanzlichter einer Trophäe vermittelt, zu wiederum breiterer Ausdehnung auf das Schimmelgespann des Triumphwagens und die das Gespann lenkende Siegesgöttin, und endigt, sich zerstreuend, in einer dem Zug entgegenblickenden Gruppe sitzender Frauen; oberhalb der Helligkeitsmasse herrschen graue Töne vor, unterhalb steht das Warme und Farbige. Möglicherweise würde die malerische Wirkung noch eine Steigerung erfahren haben durch Entfaltung reicherer Farbenpracht, wenn Rubens das Bild ganz fertig gemacht hätte. Die letzte Vollendung fehlt den beiden Gemälden. Vielleicht machen sie gerade darum einen so bedeutenden Eindruck, weil die Leidenschaft des ersten künstlerischen Erfassens, mit der der Meister sie in ihrer ganzen großen Ausdehnung gestaltet hat, durch nichts verwischt worden ist. Er hat augenscheinlich nur wenige Tage daran gearbeitet. Das Geschick der Bestellerin gestaltete sich ja sehr bald derart, daß aus dem ganzen schönen Auftrag nichts werden konnte. Landflüchtig kam Maria von Medici im Sommer 1630 nach den Niederlanden; Richelieu hatte mehr Macht über ihren Sohn gewonnen als sie. Sie begab sich auch, im Herbst 1631, nach Antwerpen, um Rubens zu besuchen, und sah in seiner Werkstatt die angefangenen Gemälde ihrer Bestellung. Aber Maria von Medici war jetzt nicht in der Lage, als Gönnerin der Kunst aufzutreten; der heimatlosen Königin fehlte es an Mitteln für ihren eigenen Unterhalt; Rubens lieh ihr Geld, und sie verpfändete ihm dafür einen Teil ihrer Juwelen. Es ist eine eigentümliche Fügung des Zufalls, daß Maria von Medici, nachdem sie noch elf Jahre lang in der Verbannung umhergeirrt war, zu Köln in dem nämlichen Hause ihr Leben beschloß, in welchem der Maler, durch den sie sich in der Zeit ihres höchsten Glanzes hatte verherrlichen lassen, die ersten zehn Jahre seiner Kindheit verbracht hatte.

Eine Überlieferung, der allerdings die Beglaubigung fehlt, nennt das Jahr 1631 als dasjenige der Entstehung eines großen Altargemäldes, das sich noch an seinem

Abb. 109. Rubens' Gattin Helene Fourment im Pelzgewand. Im Kunsthiſtoriſchen Hofmuſeum zu Wien.

Bestimmungsort, in der St. Martinskirche der Stadt Aalst (Alost), befindet. In Aalst hatte die Pest gewütet, und zum Andenken an das Erlöschen der Krankheit hatte die Pfarrgemeinde das dem heiligen Rochus, der als Fürbitter gegen die Pest verehrt wird,

Abb. 110. Helene Fourment. Sammlung van der Hoop im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 132.)

gewidmete Gemälde bestellt. In dem oberen Teil des Gemäldes ist ein himmlischer Vorgang geschildert: der Heilige kniet vor Christus und bittet für die von der schweren Plage heimgesuchten Sterblichen. Unten erblicken wir die Schrecken der Seuche, aber neben Tod und Hilflosigkeit auch die Hoffnung, das Gebet und die Hilfe; wir sehen

das Leben wieder aufleuchten in den Augen eines dem Tod schon verfallenen Weibes, und wir erkennen die unmittelbare Wirkung dessen, was der Heiland dem Fürbitter in gnädiger Gewährung verleiht. Das Bild nimmt in bezug auf Ausdruck und dramatische Fassung eine hervorragende Stelle unter Rubens' Schöpfungen ein.

Abb. 111. Helene Fourment unter einem Portikus auf dem Lehnstuhl sitzend.
In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 132.)

Das Jahr 1632 führte Rubens wieder zu einer lebhafteren Tätigkeit in dem Getriebe der Politik. Schon im Sommer des vorhergehenden Jahres war er von der Erzherzogin Isabella beauftragt worden, von neuem Friedensunterhandlungen mit den nördlichen Niederlanden anzuknüpfen. Wir erfahren, daß er sich im Juli 1631 mit dem Marquis d'Aytona, der als Gesandter des Königs von Spanien bei der Erzherzogin

die auswärtigen Angelegenheiten der spanischen Niederlande leitete, über die zu tuenden Schritte besprach, daß er im Dezember im Haag eine heimliche Audienz bei dem Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, dem Führer der Holländer, hatte, und daß er im Februar abermals nach Holland ging. Im Lande Isabellas fing es an unruhig zu werden; mehr und mehr waren seit dem Tode des Erzherzogs Albrecht die Einheimischen von den einflußreichsten Ämtern zurückgedrängt und durch Spanier ersetzt worden, und jetzt suchte der Unmut hierüber sich Luft zu machen. Vlämische Edelleute, die ihre Stellungen verloren hatten, schlossen insgeheim Verbindungen mit den Holländern. Der Prinz von Oranien machte einen Einfall in die Grenzgebiete und reizte zum Aufstand gegen Spanien; die Vereinigten Provinzen verlangten als Bedingung des Friedens mit den südlichen Niederlanden die Abberufung der spanischen Truppen aus diesen. Unter so schwierigen Umständen hatte Rubens die Aufgabe zu lösen, mit dem Prinzen von Oranien, mit dem er nochmals in Maastricht und in Lüttich zusammenkam, den Entwurf eines Waffenstillstandsschlusses festzusetzen. Die größten Unannehmlichkeiten erwuchsen ihm indessen von seiten seiner Landsleute. Im Dezember 1632 schickten die Stände der spanischen Niederlande Abgeordnete aus ihrer Mitte nach dem Haag. Aber die Infantin scheint nicht frei von Mißtrauen gegen ihre Edelleute gewesen zu sein; sie erteilte Rubens besondere Anweisungen und sie beabsichtigte, ihn den ständischen Abgeordneten beizugesellen. Gegen diese Sendung des Malers erhoben die Abgeordneten Widerspruch; aus welchen Gründen, das faßt ein englischer Staatsmann, William Boswell, in einem Schreiben vom 3. Februar 1633 in zweifellos sehr zutreffender Weise folgendermaßen zusammen: „Die Abgeordneten stellen sich Rubens entgegen, weil er nicht zu ihrer Körperschaft gehört, wenn nicht vielmehr deswegen, weil er ein unmittelbarer Geschäftsträger ihres Königs ist, und da er mehr Geist hat als irgendeines ihrer Mitglieder, so hat er um so mehr Eifersucht unter ihnen erweckt." Am heftigsten trat der Herzog von Aerschot gegen den Vertrauensmann der Erzherzogin auf; Standesvorurteil und Leidenschaftlichkeit ließen ihn einen Brief von unentschuldbarer Grobheit an Rubens schreiben. Die Kränkung war so herb, daß Rubens, obgleich die Infantin seine Sendung den Ständen gegenüber dadurch rechtfertigen wollte, daß er den Abgeordneten gewisse Papiere zu überbringen und über seine Verhandlungen mit dem Prinzen von Oranien Aufklärung zu geben hätte, sich „auf Grund der Abneigung und des Mißverständnisses zwischen ihm und dem Herzog von Aerschot" weigerte, nach dem Haag zu gehen. Es wurden von gegnerischer Seite die unwürdigsten Mittel nicht verschmäht, um Rubens zu verdächtigen, obgleich dieser nach Gerbiers Worten „ein ungeeigneter Gegenstand, um Lügen darüber auszudenken", war; so erzählte man, er hätte für den Prinzen von Oranien Entwürfe zu Wandteppichen gemalt, in denen der König von Spanien und dessen Untertanen in der gehässigsten Weise dargestellt wären.

Unter solchen Umständen mochte Rubens die staatsmännische Tätigkeit wohl verleidet werden. Zwar fuhr er fort, seiner Landesherrin seine Dienste zu widmen; so verhandelte er im März 1633 mit einem geheimen Abgesandten des Königs von Dänemark, der im Einverständnis mit der Infantin und dem Marquis von Aytona eigens zu diesem Zweck aus Holland nach Antwerpen kam. Aber noch vor Ablauf des Jahres löste das Geschick die Bande der Anhänglichkeit, durch die Rubens sich verpflichtet fühlte, in seiner diplomatischen Stellung auszuharren. Die Erzherzogin-Infantin Isabella starb am 1. Dezember 1633, und nach dem Tode der Fürstin, der Rubens fast ein Vierteljahrhundert lang gedient hatte, zog dieser sich von der politischen Tätigkeit zurück. Er lehnte es ab, als im folgenden Jahre ihm der König von England ein Jahresgehalt anbot, wenn er als Geschäftsträger Englands nach Brüssel übersiedeln wollte. Jetzt gehörte er wieder ganz seiner Familie und seiner Kunst.

Seine geistige Arbeitskraft gestattete dem Meister, mitten zwischen so vielen und ihn so sehr in Anspruch nehmenden Beschäftigungen auch noch mit der Beurteilung literarischer Werke sich zu befassen. Es ist vom 1. August 1631 ein bemerkenswerter Brief von ihm vorhanden — die Urschrift wird im Britischen Museum zu London aufbewahrt —, worin er dem Bibliothekar des Grafen von Arundel, Franz Junius, einem

geborenen Heidelberger, der ein Werk „Über die Malerei der Alten“ geschrieben und ihm zur Begutachtung zugeschickt hatte, sein Urteil über dieses Buch mitteilt. Rubens hat den Brief in vlämischer Sprache angefangen, da er aber auf den Inhalt der gelehrten Abhandlung zu sprechen kommt, fällt er von selbst in die lateinische Sprache, und erst die freundschaftlichen Worte am Schluß werden wieder vlämisch. Seiner Hochachtung vor den Alten gibt er den beredtesten Ausdruck: „Ich folge ihnen,“ sagt er, „mit der höchsten Verehrung, und ich gestehe frei, daß ich vielmehr ihre Fußstapfen anbete, als daß ich auch nur in Gedanken sie erreichen könnte.“ Daneben aber bezeichnet er es als wünschenswert, daß die Malerei der Italiener, die ja durch ihre Werke unmittelbarer zur Gegenwart spräche als diejenige des Altertums, von der nur gelehrte Forschung eine, immerhin noch dunkle Vorstellung zu gewähren vermöchte, gleichfalls einen so gewandten Geschichtschreiber fände.

Abb. 112. Helene Fourment. In der Ermitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 132.)

Im Jahre 1633 war Rubens für seinen alten Freund, den Buchdrucker Balthasar Moretus beschäftigt, für den er schon 1612 gemalt hatte. Er lieferte ihm Reihen von Bildnissen, die teils Angehörige der Familie, teils berühmte Gelehrte der Gegenwart und der Vorzeit darstellten. Das Moretussche Haus, das jetzt als Museum Plantin-Moretus der Stadt Antwerpen gehört, enthält noch vierzehn von Rubens zu verschiedenen Zeiten gemalte Bildnisse. Auch Titelblätter zeichnete Rubens

wieder für die im Verlage seines Freundes erscheinenden Werke, wie er es schon früh getan hatte und bis zu seinen letzten Lebensjahren tat.

Der Vervielfältigung seiner Werke durch Kupferstich wandte er große Aufmerksamkeit zu. Daß er eigenhändig die Platten der Kupferstecher zu überarbeiten pflegte, wo ihm dies nötig schien, erfahren wir aus einem Briefe, den er im Mai 1635 an seinen französischen Freund Nicolas Claude Fabri de Peiresc, den gelehrten Kenner der Kunst und des Altertums, richtete. Den Bemühungen von Peiresc, mit dem Rubens einen lebhaften Briefwechsel unterhielt, verdankte er es, daß die Kupferstiche nach seinen Werken in Frankreich gesetzlichen Schutz gegen Nachbildung genossen. Seltsamerweise führte dieses Privilegium einmal zu einem Rechtsstreit, den die französischen Nachstecher anhängig machten; sie hoben in der Begründung ihrer Klage hervor, daß durch den Schutz des Urheberrechts, der die Nachbildung der Originalkupferstiche untersagte, bei der bestehenden Kauflust für Rubensstiche große Summen Geldes aus dem Lande gebracht würden.

Mit nie ermüdender Lust malte Rubens immer wieder das Bild seiner schönen jungen Frau, und er schuf in diesen Bildnissen Meisterwerke, von denen eins das andere überbot. In den Museen fast aller Länder Europas finden wir Bilder von Helene Fourment, und es würde schwer sein, einem vor den anderen den Preis zuzuerkennen. Mit der anmutvollsten Freundlichkeit blickt sie uns in einem Gemälde entgegen, das sich, zur Sammlung van der Hoop gehörig, im Reichsmuseum zu Amsterdam befindet (Abb. 110). In ganz der nämlichen Ansicht und der gleichen Kleidung sehen wir sie in ganzer Figur in einem der vielen Bildnisse, welche die Münchener Pinakothek von ihr besitzt (Abb. 111). Die Sammlung des Barons Alphons von Rothschild zu Paris enthält ein berühmtes Bild, welches Frau Helene vor dem Eingang ihres Hauses, im Begriff, in den Wagen zu steigen, zeigt. Ebenda befindet sich ein köstliches Familienbild, das gegen Ende 1632 entstanden sein mag. Im Januar dieses Jahres hatte Helene ihrem Gatten ein Töchterchen geschenkt, das in der Taufe die Namen Klara Johanna erhielt. Als das Kind seine ersten Gehversuche am Gängelband machte, sah sich Rubens veranlaßt, das kleine Ding in seiner lieblichen Unbeholfenheit abzuzeichnen; das kostbare Blatt befindet sich in der Louvre-Sammlung. Die kleine Klara Johanna am Gängelbande wurde dann die Hauptperson des erwähnten Familienbildes: wir sehen sie unter einem Laubengang, von der Hand der glücklich lächelnden Mutter geleitet, zu der sie lallend sich umwendet; und Rubens schreitet daneben, blickt die Gattin an und stützt die Hand, die das Kind führt. Dieses Gemälde und das vorerwähnte kamen nach Rubens' Tode in den Besitz der Stadt Brüssel; die Stadt schenkte beide im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dem Befreier der Niederlande von den Franzosen, dem Herzog von Marlborough; die Nachkommen des Siegers von Blenheim bewahrten dieselben in der reichen Sammlung des Blenheim-Palastes, bis im Jahre 1885 diese Sammlung versteigert wurde. Neben diesen beiden gilt das in der kaiserlichen Ermitage zu Petersburg befindliche Gemälde als das vorzüglichste unter den Bildnissen von des Meisters zweiter Gattin; das Prachtbild zeigt uns die junge Frau stehend in ganzer Figur; sie ist in schwarze Seide gekleidet, an Ärmeln und Hut mit lilafarbenen Bändern geschmückt; vor ihren Füßen blühen Veilchen, und ein wolkiger Himmel bildet den Hintergrund (Abb. 112).

Von mehreren Altarbildern ist anzunehmen, daß ihre Entstehung in die Zeit von 1632 bis 1634 fällt. Im Museum zu Brüssel sind deren drei: eines aus der Jesuitenkirche zu Gent, das durch die Pracht der Komposition das Abstoßende des Inhalts, eine grauenhafte Veranschaulichung der Marter des heiligen Lävinus, verdeckt; eines aus der Franziskanerkirche zu Gent, das in dramatischer Lebendigkeit schildert, wie die heilige Jungfrau und Franz von Assisi im Himmel als Fürsprecher für die sündige Menschheit auftreten, gegen die der erzürnte Christus den Blitz herabschleudern will; und aus der Kapuzinerkirche zu Tournai eine reichfarbige Anbetung der Weisen aus dem Morgenland. Ein sehr ansprechendes, lichtüberflutetes Gemälde, von einem Altar der Karmeliterinnenkirche zu Antwerpen, ist im dortigen Museum: die heilige Therese als Fürbitterin für die armen Seelen im Fegfeuer.

Beim Schaffen von Bildern frei gewählten Inhalts, aus der Mythologie, aus den Geschichtserzählungen antiker Schriftsteller oder der Bibel, fand Rubens in diesen Jahren wieder Zeit, das eine oder andere ganz mit eigener Hand auszuführen. Von solchen Meisterwerken besitzt das Louvre-Museum ein Hauptstück; wie Tomyris, die Scythenkönigin, vor ihrem versammelten Hofstaat das abgeschlagene Haupt des unersättlichen persischen Eroberers in ein blutgefülltes Becken tauchen läßt, das hat dem

Abb. 113. Judith. Im Herzogl. Museum zu Braunschweig. (Zu Seite 133.)

Maler den Vorwand gegeben zu einer Farbendichtung von märchenhafter Pracht. Der Reiz künstlicher Beleuchtung, den er sonst nur selten verwertet hat, das durch eine einzeln in dunklem Raum brennende Kerze hervorgerufene farbige Spiel von Lichtern und Schatten hat ihn angeregt zu einem Gemälde (im Braunschweiger Museum), das Judith darstellt, wie sie den Kopf des Holofernes ihrer Magd übergibt; und neben der Wirkung von Hell und Dunkel hat der Künstler dabei den Gegensatz durchgearbeitet zwischen dem von der Erregung der vollbrachten Tat glühenden Antlitz der jugendschönen Heldin und dem blöden, verschrumpften Gesicht der alten Dienerin, die mit einer Mischung von Grauen und Neugier den leblosen Kopf betastet (Abb. 113). Zu

den Stoffen aus der antiken Sage, die ihn schon früh besonders angezogen hatten, gehörte die Geschichte von Meleager und Atalanta; die Zusammenstellung des wetter-

Abb. 114. Meleager und Atalanta. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 135.)

gebräunten Jägers und der hellhäutigen Jägerin mit dem schwarzborstigen Eber war ein Kompositionsmotiv nach seinem Sinn. So malte er auch jetzt wieder, wie

Meleager den Kopf des von ihm getöteten Tieres der Jungfrau überreicht, die es zuerst verwundete; und den Liebesgott fügte er hinzu, der dabei mitspricht; und das daraus entstehende Unheil deutete er an durch die Furien des Neides und der Zwietracht. Das Bild scheint großen Beifall gefunden zu haben; es ist in verschiedenen Ausführungen vorhanden, und bei mehreren zeigt mindestens die Figurengruppe des Meisters eigenhändige Arbeit (Abb. 114). Die Jahreszahl 1634 ist aufgeschrieben bei dem wundervoll gemalten Kopf eines Greises, den das an den Schultern sichtbare Gewand als Bischof kennzeichnet, in der Dresdener Galerie; das ist wohl eher eine Studie zu irgendeinem Heiligen, als das Porträt eines Bischofs (Abb. 115).

Abb. 115. Studienkopf zu einem Bischof. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 135.)

Im Sommer 1634 wurden die zum Schmucke des Festsaals von König Karls I. Schloß zu Whitehall bestimmten Gemälde fertig. Spanier, Franzosen und Angehörige anderer Völker suchten die Werkstatt des Meisters auf, um das große Werk zu bewundern. Die Versendung nach England aber zog sich noch mehr als ein Jahr lang hin — böse Zungen sagten, dem König von England fehle es an Geld —, so daß die Bilder durch das lange Liegen in Rollen Schaden litten und von Rubens noch einmal überarbeitet werden mußten, als endlich ihre Überführung an den Bestimmungsort veranlaßt wurde. Rubens wäre gern mit nach England gegangen, um beim Anbringen der Bilder an ihrem Platze zugegen sein; aber die Gicht, die ihn jetzt bisweilen wochenlang an das Bett fesselte, zwang ihn, auf die Reise zu verzichten.

Der Winter von 1634 auf 1635 brachte eine Arbeit, die noch umfangreicher war als jenes Werk, die aber nicht zu einem bleibenden Denkmal bestimmt war, sondern zur Verherrlichung eines jener Feste, die Antwerpen wie keine andere Stadt herzurichten verstand. Zum Nachfolger der Erzherzogin Isabella hatte der König von Spanien seinen einzigen Bruder, den Infanten Ferdinand, Kardinal und Erzbischof von Toledo, bestimmt. Am 17. April 1635 hielt der neue Statthalter seinen Einzug in Antwerpen, und die stolze Stadt, die dem Kardinal-Infanten viele Hoffnungen und Wünsche entgegenbrachte, feierte mit unerhörtem Glanz und mit einem Kostenaufwande von 78 000 Gulden (über 300 000 Mark nach heutigem Werte) seinen Empfang, den „freudigen Einzug". Die besten künstlerischen Kräfte, über welche die erste Kunststadt der Niederlande verfügte, wurden aufgeboten, um Schmuckbauten zu errichten und mit Werken der Bildnerei und

Malerei zu umkleiden. Rubens erhielt die Oberleitung über das Ganze. Mit einer staunenswürdigen Erfindungsgabe schuf der Meister die Entwürfe, und auch bei der Ausarbeitung im großen war er unermüdlich tätig, obgleich er zeitweilig unter den Schmerzen der Gicht in einem Rollstuhl sitzend malen mußte. Es handelte sich um eine Reihe von Ehrenpforten und Schaugerüsten, die an verschiedenen Stellen des Einzugsweges errichtet wurden, und um deren Ausschmückung mit Gemälden von überlebensgroßem Maßstab und mit Bildnerarbeiten. Die bildlichen Darstellungen an den Bauwerken galten zum Teil der Verherrlichung des Erzherzogenpaares Albrecht und Isabella; zum Teil

Abb. 116. Entwurf zu einem Schaugerüst, welches zur Feier des Einzugs des Kardinal-Infanten Ferdinand von Österreich in Antwerpen auf dem alten Kornmarkt errichtet wurde; in der Mitte die Darstellung, wie der sieggekrönte Kardinal-Infant der bekümmerten Belgica Mut zuspricht. In der Ermitage zu St. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 140.)

huldigten sie dem neuen Fürsten, dem ruhmreichen Sieger, der im Verein mit dem Könige Ferdinand von Ungarn die Schweden bei Nördlingen geschlagen hatte; sie beklagten auch den Niedergang des Antwerpener Handels durch die Sperrung der Schelde und sprachen die Hoffnung aus, daß der neue Herr hierin Besserung bringen werde. Selbstverständlich waren die Darstellungen entweder ganz als mythologische Allegorien gehalten oder aus geschichtlichen und mythologisch-allegorischen Bestandteilen gemischt; Gevaerts hatte lateinische Verse zu ihrer Erläuterung gedichtet. Die Architekturen zeigten den üppigen Barockstil, den die italienische Renaissance unter Rubens' Händen anzunehmen pflegte.

Beim Einzuge selbst konnte Rubens wegen seines Leidens nicht zugegen sein. Gleich am folgenden Tage aber besuchte der Kardinal-Infant ihn in seiner Wohnung, um ihm

Abb. 117. Zwei Gefangene. Zeichnung. In der Albertina zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 140.)

persönlich Dank zu sagen und der Befriedigung über das große und wohlgelungene Werk Ausdruck zu geben; der neue Landesherr erfreute sich längere Zeit an seiner Unterhaltung und bewunderte seine Kunstsammlungen.

Die Schmuckbauten blieben nur einige Wochen stehen. Nach ihrer Niederlegung wurden die bedeutendsten von den Malereien ausgebessert und nebst zwölf Sandsteinfiguren, Standbildern der Kaiser aus dem Hause Habsburg, als Geschenk der Stadt Antwerpen an den Kardinal-Infanten nach Brüssel geschickt. Der Rest sollte versteigert werden; da aber die ersten versteigerten Bilder einen zu geringen Ertrag brachten, beschloß die Stadtobrigkeit, sie für eine spätere Gelegenheit aufzubewahren. Das weitere Schicksal der Malereien ist unbekannt; bei weitem die meisten sind verloren gegangen. Von den großen Bildern sind zwei erhalten geblieben, und zwar solche, bei denen Rubens seinen Anteil nicht auf den Entwurf beschränkt, sondern auch die Ausführung geleitet

Abb. 118. Bildnis eines Gelehrten. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 140.)

und überarbeitet hat. Sie waren an einem Schaugerüst angebracht, das bei der St. Georgskirche stand. Das eine, in der Dresdener Gemäldegalerie, stellt die Seereise des Kardinal-Infanten dar und hat als Hauptfigur im Vordergrund den Neptun, der den Wogen und Stürmen Ruhe gebietet; es wird gewöhnlich nach dem bekannten Virgilschen Worte mit dem Titel „Quos ego!“ bezeichnet. Das andere, im Hofmuseum zu Wien, zeigt die Begegnung des Königs Ferdinand und des Infanten Ferdinand vor der Schlacht bei Nördlingen; im Vordergrund wird hier durch die Gestalten von Flußgottheiten die Lage des Schauplatzes angedeutet, und neben ihnen ist in der Schildhalterin des Kaiserwappens Frau Helene zu erkennen. Von dem nämlichen Aufbau stammen die ebenfalls im Wiener Hofmuseum bewahrten Bildnisse der beiden Ferdinande in überlebensgroßen Einzelfiguren, auch diese von Rubens überarbeitet. In der Wiener

Abb. 119. Der Raub der Sabinerinnen. In der Nationalgalerie zu London. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 140.)

Kunstakademie sind die sitzenden Einzelfiguren der Kaiser Maximilian I. und Karl V.; im Museum zu Brüssel die prächtig dekorativen Bildnisse des verstorbenen Herrscherpaares Albrecht und Isabella in Halbfiguren, von denen Rubens mindestens dasjenige Isabellas ganz eigenhändig gemalt hat. Von den Skizzen des Meisters sind mehrere Gesamtentwürfe zu Schmuckbauten erhalten. Das Museum zu Antwerpen besitzt deren zwei, die beiden Ansichten des grottenartig aufgebauten „Triumphbogens der Münze". Sechs sind in der Ermitage zu Petersburg. Darauf sind auch die Gemälde, mit denen die Ehrenpforten geschmückt wurden, schon deutlich entworfen; wir erkennen die Apotheose der Erzherzogin Isabella, den Triumphzug des Kardinal-Infanten Ferdinand, eine durch die Stadtgöttin von Antwerpen, die die Wiederkehr Merkurs herbeiwünscht, gegebene Veranschaulichung der Handelslage, und die Ankunft des von der Siegesgöttin begleiteten Kardinal-Infanten, der dem durch eine Frauengestalt verbildlichten klagenden Lande Trost bringt (Abb. 116). Die Petersburger Sammlung besitzt außerdem die gemalten Entwürfe zu fünf von den steinernen Kaiserstandbildern. Anderes findet sich vereinzelt an anderen Orten. Die in Abbildung 117 wiedergegebene schöne Zeichnung gefesselter und niedergeworfener Krieger, die sich in der Albertina befindet, bildete wohl auch einen Teil von einer zu dieser Gelegenheit entworfenen Schöpfung. Ausführliche Kunde von der ganzen künstlerischen Stadtausschmückung bewahrt ein Kupferwerk, das Rubens' Schüler Theodor van Thulden, auf Bestellung des Magistrats von Antwerpen, ausgeführt hat; es erschien in vierzig Bildern mit einem weitschweifigen Text von Gevaerts in den Jahren 1641 und 1642.

Bei der ungeheuren Leichtigkeit des Schaffens, die Rubens zu eigen war, haben die Arbeiten für den Einzug des Kardinal-Infanten keine große Vertiefung von ihm erfordert; sie scheinen nicht einmal besonders viel Zeit in Anspruch genommen zu haben. Als ob er nach Erledigung dieser flüchtigen und nicht für die Dauer bestimmten Arbeiten ein gesteigertes Verlangen gefühlt hätte, sein feineres Können zu betätigen, hat er in der nächstfolgenden Zeit eine Menge von Bildern eigenhändig in liebevoller Durchbildung gemalt.

Mit der Jahreszahl 1635 bezeichnet hat er das Bildnis eines alten Gelehrten, in dem man den Vater von Rubens' erster Frau, Johannes Brant, zu erkennen glaubt; das ist in seiner schlichten Wahrheit noch eines der vorzüglichsten Meisterwerke von Rubens' Bildniskunst (in der Pinakothek zu München, Abb. 118). Auch das schöne, vornehme Selbstbildnis im Hofmuseum zu Wien muß um diese Zeit entstanden sein (Titelbild). Solche Arbeiten nach der Natur waren kleine Erfrischungen. Aber eine stets sich erneuende Welt von Gestalten lebte in ihm und drängte ihn, so mächtig wie nur je in seiner Jugend, zu figurenreichen, fast übervollen Kompositionen, in denen gewaltige Bewegungen und leidenschaftliche Gefühlsäußerungen zur Darstellung kamen. Ungestüme Kraft glüht in dem Raub der Sabinerinnen, den ein Bild der Nationalgalerie zu London, in halblebensgroßem Maßstab, schildert. Da wogen rauhe Gewalt und heißes Begehren, verzweifeltes Sträuben und wehrloses Ergeben in dem Gedränge der Männer und Frauen; man sieht die Plötzlichkeit, mit der auf Befehl des thronenden Romulus und auf das Trompetensignal der geschmückte Festraum sich zum Schauplatz solcher unerhörten Tat verwandelt hat (Abb. 119). Ein erschütterndes Bild rasenden Schmerzes gibt das ebenfalls in halber Lebensgröße ausgeführte Gemälde der Pinakothek zu München: Der bethlehemitische Kindermord. Wir sehen aus einer Säulenhalle, vor der an einem Pfeiler der Befehl des Herodes angeschlagen ist, eine Schar von Kriegern hervorstürmen, um mit henkersmäßiger Gefühllosigkeit oder mit grausamer Lust den unmenschlichen Befehl auszuführen. Das Schreckliche trifft alle Mütter ohne Unterschied von Rang und Stand, sucht hoch und niedrig mit gleicher Schonungslosigkeit heim; die Frauen, denen ihr Liebstes so jäh entrissen wird, sind zum Teil reich gekleidet, zum Teil nur mit dürftigen Gewändern bedeckt, zum Teil auch in unfertigem Anzug. Verschieden wie ihre Erscheinung ist die Äußerung ihrer Verzweiflung; sie stürzen wie Wütende auf die Schergen, suchen die Mordwaffen aufzufangen, flehen um Erbarmen, werfen sich jammernd über die kleinen Leichen und tragen sie liebkosend von dannen

Abb. 120. Der Kindermord zu Bethlehem. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

oder strecken in ohnmächtigem Jammer und mit wildem Aufschrei ihre Hände zum Himmel empor, wo in lichter Höhe Engel die Kränze der Seligen für die gemordeten Unschuldigen bereit halten (Abb. 120). Qual und Entsetzen, in die ein Hoffnungsstrahl kommt, und das Hasten nach Rettung schildert in mächtigen Zügen eine lebensgroße Darstellung des Wunders der ehernen Schlange in der Nationalgalerie zu London (Abb. 121). Auch die stürmische Hirschjagd der Diana, mit von Snyders gemalten Tieren, im Kaiser-Friedrich-Museum gehört hierhin, und ein großartiges Bild in englischem Privatbesitz, welches das ungebändigte Liebeswerben wilder Kentauren schildert.

In anderen Werken umspielt die gestaltungsfrohe Phantasie die Wirklichkeit. Die heitere Geselligkeit, in der Verwandte und Freunde sich um Rubens und seine junge Gattin scharten, das bunte Leben, das dann seinen Garten erfüllte, hat ihn angeregt zu wiederholter Ausarbeitung einer Komposition, die jetzt gewöhnlich mit dem Titel „Der

Abb. 121. Die eherne Schlange. In der Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 142.)

Liebesgarten" bezeichnet wird; Rubens nannte sie „Conversatie à la mode", und unter einem gleichzeitigen Kupferstich steht „Venus' Lusthof". Wie der Meister selbst mit dieser Komposition zufrieden war, geht, abgesehen von den verschiedenen eigenhändigen Ausführungen und den unter seiner Mitwirkung gemalten Wiederholungen, daraus hervor, daß er sie nicht nur durch Kupferstich, sondern auch durch Holzschnitt vervielfältigen ließ; der treffliche Christoph Jegher hat das Blatt geschnitten und Rubens nahm es in eigenen Verlag. Von den Gemälden ist dasjenige, welches die Dresdener Galerie besitzt, das am meisten bekannte (Abb. 122). Das schönste ist wohl das im Prado-Museum befindliche (Abb. 123); in seinem heiteren, blumigen Farbenzauber leuchtet es zwischen den zahlreichen herrlichen Rubensbildern dieser Sammlung hervor. Das Madrider Bild zeigt Figuren von halber Lebensgröße, das Dresdener hat kleineren Maßstab bei feinster Ausführung. In der Farbe und in Einzelheiten der Anordnung weichen die Bilder voneinander ab; im Wesentlichen des Aufbaues und in den Hauptgruppen stimmen sie miteinander überein. Da haben sich vornehme Herren und Damen, in der reichen und

malerischen Modetracht der Zeit, in fröhlicher Stimmung in einem Garten vereinigt. Es ist ein sonniger Sommertag; einladend öffnet sich hinter einem mit lächelnden Satyrhermen geschmückten Torbau das schattige Dunkel einer Grotte, sprudelnde Wasserwerke

Nr. 122. Der Liebesgarten. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 142.)

kühlen die Luft. Neben der Grotte erhebt sich ein mit dem Marmorbilde der Venus geschmückter Springbrunnen, und zu den Füßen der Göttin, die hier Allherrscherin ist, hat der größte Teil der Gesellschaft sich niedergelassen. Auf dem Rande des Brunnenbeckens aber gaukeln lebendige Liebesgötter, sie steigen in die Luft, um ihre gefährlichen Waffen zu gebrauchen, sie huschen durch die Rosenbüsche und flattern auf den Boden

herab, um zu helfen, daß die Paare sich finden, hier eine Zaghafte drängend, dort einer Nachdenklichen süße Worte ins Ohr raunend. Über dem Ganzen liegt ein unbeschreiblicher Zauber von Daseinsfreude. Unschwer erkennen wir unter den Damen der Hauptgruppe die in Liebenswürdigkeit und lächelnder Anmut strahlende junge Frau des Künstlers. Manche der anderen Schönen haben eine schwesterliche Ähnlichkeit mit ihr; und eine nach ihr skizzierte Zeichnung (im Louvre-Museum, Abb. 124) hat als Studie gedient für eine der Besucherinnen des Liebesgartens, die in halb kniender Stellung sich an ihren Kavalier schmiegt und mit neckisch zur Seite gewendetem Kopf den Worten lauscht, die er ihr zuflüstert.

Einmal, in einem kleinen Bilde des Hofmuseums zu Wien, finden wir diese fröhliche Gesellschaft, lustwandelnd, musizierend und mit heiteren Bewegungsspielen beschäftigt, auf einem Wiesengrunde, an den sich parkartig angelegte Baumreihen anschließen, vor einem stattlichen alten Schloß, dessen Türme sich in dem breiten Burggraben spiegeln. In diesem Schloßbild hat Rubens sich die einstige Erscheinung eines alten Edelsitzes ausgemalt, den er selbst sein Eigen nannte.

Am 12. Mai 1635 kaufte Rubens für den Betrag von 93 000 Gulden die Herrschaft Steen bei Eppeghem in der Nähe von Mecheln. Daselbst war, wie der Kaufbrief sagt, „eine Hofstatt mit großem steinernen Haus und anderen schönen Baulichkeiten in Form eines Schlosses mit Hof, Baumgarten, Fruchtbäumen, Aufziehbrücke mit einer großen Erdaufschüttung und einem großen viereckigen Turm in der Mitte derselben; ringsherum zieht sich ein Teich, an welchen sich der Ökonomiehof mit seinen besonderen Pächterwohnungen, Scheunen, verschiedenen Stallungen und allem Dazugehörigen anschließt. Alles zusammen 4 Tagwerk und 50 Ruten innerhalb seines Wassergrabens. Ferner Pflanzungen, verschiedene Alleen und Parke, wohlbesetzt sowohl mit schönen, großen jungen Eichen als anderem.“ Dazu gehörte noch ein ausgedehnter Grundbesitz an Ackerland, Wiesen und Wald; auch Gerechtsame von Zins und Lehen waren damit verbunden. Rubens verwandelte den alten Herrensitz, den er durch Ankauf der angrenzenden kleinen Herrschaft Attenvoorde noch vergrößerte, mit nicht unerheblichem Aufwand in einen behaglichen Sommeraufenthalt. Das Schloß steht noch, gewährt aber kaum mehr eine Vorstellung von seinem damaligen Zustande. Auf dieser Besitzung verbrachte Rubens nunmehr regelmäßig die schöne Jahreszeit. Gute Nachbarschaft konnte er pflegen mit einem Kunstgenossen; denn kaum eine Stunde von Steen entfernt lag der Hof Dry Toren (Drei Türme), den David Teniers der Jüngere im Sommer bewohnte. Daß in der Tat freundschaftliche Beziehungen zwischen dem Meister und seinem früh zu Ruhm und Ansehen gelangten Nachbar bestanden, wird durch den Umstand bestätigt, daß Teniers im Jahre 1637 Rubens' Mündel, Anna Breughel, die Tochter von dessen Jugendfreund Jan Breughel, heiratete.

Wie das Schloß Steen in seiner Umgebung lag, zu der Zeit wo Rubens Frau Helene hier als Schloßherrin spazieren führte, das zeigt ein augenscheinlich naturgetreues Bild in der Nationalgalerie zu London. Den auf einer Erderhöhung alleinstehenden alten Turm mit dem weiten Blick über die offene Gegend hat Rubens abgemalt in einem kleinen Bilde, das das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt. Aus Schloß und Turm und Fernsicht hat er, in engem Anschluß an die Wirklichkeit, aber mit dichterischer Anschauung, ein herrliches Landschaftsgemälde geschaffen, dessen Vordergrund er, die Tage der Vorzeit zurückträumend, durch ein Turnier belebte (im Louvre-Museum, Abb. 125).

Der Aufenhalt auf dem Landsitze mochte wohl dazu beitragen, daß Rubens sich jetzt viel mit Landschaftsmalerei beschäftigte. Von etwa fünfzig Landschaften, die er gemalt hat, scheint die größte Mehrzahl auf die Zeit von 1635 an zu entfallen. Häufig hat die gewaltige Kraft seiner Erfindungsgabe in den Formen der landschaftlichen Natur ein beredtes Ausdrucksmittel gesucht und gefunden; häufiger noch — und besonders in den Landschaften seiner letzten Zeit — läßt er in diesen Schöpfungen eine Stimmung friedlicher Ruhe walten. Bisweilen verknüpft sich der Landschaftsgedanke mit mythologischen Vorstellungen. Ein prächtiger, dichtbelaubter Wald umschattet die kühne Jagd von Meleager und Atalanta, in einem Gemälde des Brüsseler Museums. Unübertroffen in

Abb. 123. Der Liebesgarten. Im Prado-Museum zu Madrid.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 142.)

der Wiedergabe wilden Lebens in der Natur ist ein Bild im Wiener Hofmuseum, das Philemon und Baucis vor Jupiter darstellt und dessen Hauptinhalt das Hereinbrechen der großen Flut ist, mit der der Gott das ungastliche Land bestraft. Das Abziehen des Sturmes an bergiger Meeresküste schildert ein großartig erdachtes Bild im Pitti-Palast zu Florenz: Odysseus auf der Phäakeninsel. Von Grund aus verschieden, aber in seiner Art ebenso ausgezeichnet ist ein anderes Gemälde in der nämlichen Florentiner Sammlung; es zeigt Bauersleute, die von der Erntearbeit heimkehren, die Stimmung ist die eines milden Sommerabends, die Landschaft ist echt niederländisch, ein Abbild der Gegend zwischen Steen und Mecheln. Die mit Pappeln und Weiden bestandene Umgebung eines Gehöfts bei Laeken, mit Kühen und Mägden im Vordergrund, ist der Gegenstand eines

Abb. 124. Studienzeichnung zu einer Figur im „Liebesgarten". Im Museum des Louvre zu Paris. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 144.)

berühmten Gemäldes in der Sammlung des Königs von England im Buckingham-Palast. Die Münchener Pinakothek besitzt zwei Meisterwerke von Rubens' Landschaftsmalerei. Wenn die Sonne über Wolkenmassen siegte und der Regenbogen seine Farben aufleuchten ließ, das war eine Erscheinung, die für Rubens' künstlerisches Naturempfinden immer neuen Reiz hatte. Diese Stimmung über heimatlicher Flur hat er hier in einem seiner allerschönsten Landschaftsbilder wiedergegeben. Wir blicken in eine weite Ebene, in der goldene Saaten mit grünen Wiesen wechseln; der Saum eines Waldes und einzelne Baumgruppen fangen mit den Wipfeln die glühenden Strahlen der Sonne auf, daß sie in scharfem Licht sich von den abziehenden Wetterwolken abheben; Landleute mit Kühen und Karren beleben den Weg, der sich an einem Bache entlang zieht, wo schnatternde Enten sich tummeln; die ganze Natur zeigt die üppige Vollkraft des Hochsommers, die warme Sommersonne durchleuchtet die feuchte Luft, und fast in der ganzen Breite des Bildes wölbt sich der

Regenbogen (Abb. 126). Eine schlichtere, ruhige Stimmung lebt in dem anderen Münchener Bilde; der von Gehölz umsäumte feuchte Wiesengrund mit der weidenden Kuhherde erscheint wie ein mit Dichteraugen gesehener Ausschnitt aus der Wirklichkeit (Abb. 127).

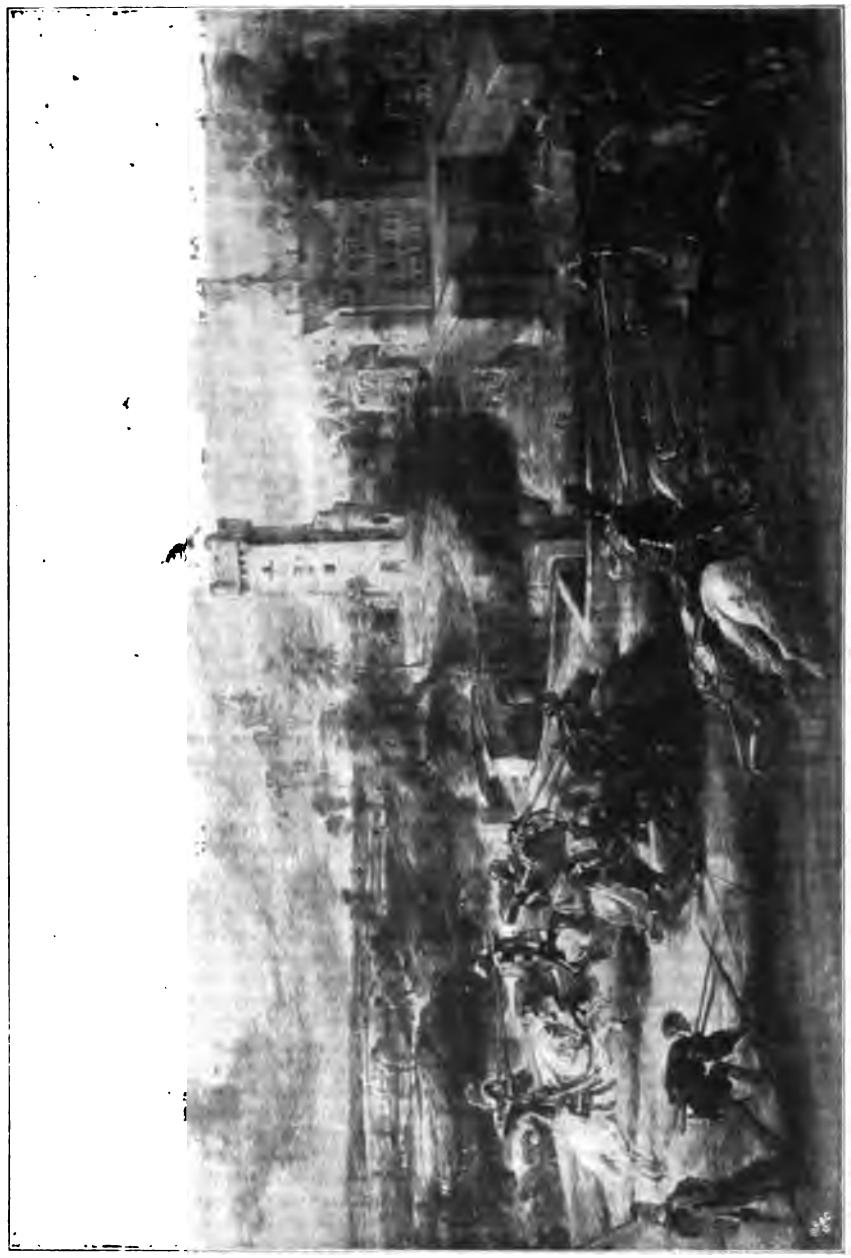

Abb. 125. Turnier vor einem Schloß. Im Museum des Louvre.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 144.)

Auch das zwanglose Leben der vlämischen Landleute, ihre Ausgelassenheit bei den seltenen Festen, die ihr arbeitsames Leben unterbrechen, reizte den großen Maler zur Wiedergabe. Das Hauptwerk dieser Art ist die große „Kirmes" im Louvre. Es ist überraschend zu sehen, mit welcher Entschiedenheit der Maler der Vornehmheit und der

üppigen Pracht sich in die Verbildlichung des niedrigen Volkes vertieft hat, das, von Bier und wüstem Tanz berauscht, bis zur Roheit ausgelassen sich auf dem Wiesenplatz vor der Schenke herumtreibt. Freilich ist das keine tatsächlich wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Volkslebens, wie Teniers und Brouwer sie hinterlassen haben. Vielmehr kommt die Größe von Rubens' Anschauungsweise auch hier zur Geltung: der wilde Taumel

Abb. 126. Landschaft mit dem Regenbogen. In der Königl. Pinakothek zu München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 146.)

des Tanzes, das Überschäumen der Sinnlichkeit gehen über das Maß des in der Wirklichkeit Denkbaren hinaus, alles wächst ins riesenmäßig Gewaltige, daß selbst die Derbheit in dieser Auffassung eine gewisse Großartigkeit bekommt (Abb. 128). Weiter ab von der Wirklichkeit, durch die es angeregt wurde, liegt ein Bild im Prado-Museum, das einen wilden Reigentanz von Bauern und Bäuerinnen mit köstlichem Übermut schildert; zum Teil halbnackt, erinnern die Männer hier an Bacchanten, und auch die Landschaft ist durch ein italienisches Gepräge dem Heimatboden entrückt.

Während er solche Werke, zu denen er die Anregung unmittelbar aus seiner Umgebung empfing, zu seinem Vergnügen malte, mehr für sich und die Seinigen als für andere, standen die von außen an ihn herantretenden Anforderungen nicht still. Altargemälde wurden immer verlangt. Ein großes Bild der Himmelfahrt Marias, in der

Abb. 127. Landschaft mit Ruysdael. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 147.)

Liechtensteinschen Galerie zu Wien, von unbekannter Herkunft, scheint dieser Zeit anzugehören. Zwischen den Jahren 1634 und 1637 — wahrscheinlich näher dem letzteren als dem ersteren Jahr — malte Rubens ganz eigenhändig ein sehr großes Altarbild für die Abtei Afflighem. Das Bild, jetzt im Museum zu Brüssel, stellt die Kreuztragung Christi vor; Eigentümlichkeit der Auffassung vereint sich mit der Pracht der Malerei zu tiefer Wirkung. Um den hohen, verhältnismäßig schmalen Rahmen zu füllen,

läßt der Künstler den Weg nach Golgatha sich steil bergan ziehen. Berittene Krieger eröffnen den Zug, ihre Rüstungen blitzen, Fahnen wehen; Frauen drängen sich mit; die beiden Schächer werden durch Bewaffnete vorwärts gezerrt und geschoben. Die angestrengte, lärmende Bewegung, die durch das Ganze geht, läßt den Einen um so mehr hervortreten, der nicht mehr mitkommen kann, der schweigend unter der Kreuzeslast zusammenbricht; Simon von Cyrene, dem noch ein Mann beispringt, hebt mit einem heftigen Aufgebot von Kraft das Kreuz, und Veronika benutzt den Augenblick, um die Stirn des Heilands zu trocknen, während Maria, die sich neben ihren Sohn hinwerfen möchte, von Johannes fest und sorglich zurückgehalten wird. Auf der Skizze zu diesem Gemälde (im Reichsmuseum zu Amsterdam) hat Veronika jenen bekannten hellblonden Magdalenenkopf, der hier wohl zum letztenmal vorkommt; in der Ausführung ist Helene Fourment daraus geworden.

Die blühende Gattin und mit ihr seine lieblichen Kinder zu malen, blieb des Meisters größte Freude. Frau Helene hatte ihm im Sommer 1633 ein Söhnchen geschenkt, das den Namen Franziskus erhielt; im Frühjahr 1635 folgte ein Töchterchen, das nach Rubens' beiden Frauen Isabella Helena genannt wurde, und im Frühjahr 1637 ein zweiter Knabe, der des Meisters Namen Petrus Paulus bekam; das fünfte Kind dieser Ehe, Konstantia Albertina, kam erst acht Monate nach dem Tode des Vaters, Ende Januar 1641, zur Welt. Als der kleine Franz etwa zwei Jahre alt war, malte Rubens das anmutige Doppelbildnis von Mutter und Kind, das sich in der Münchener Pinakothek befindet: Frau Helene sitzt in einem Kleide aus kostbarem grünem Sammetstoff, den Kopf von einem federgeschmückten Hut aus rosafarbener Seide bedeckt, auf dem Vorplatz vor der Haustür, den ein um die Säulen des Vordachs geschlungener Vorhang schattiger macht, und hält mit beiden Händen den Knaben umschlungen, der mit einem Federbarett auf den goldfarbigen Locken, sonst aber ganz unbekleidet, auf ihrem Schoße sitzt; beide wenden die fröhlich leuchtenden Augen dem Beschauer zu (Abb. 129). Ein ebenso reizvolles Bild im Louvre-Museum zeigt uns Frau Helene im Garten sitzend mit zwei Kindern. Die junge Frau, in Weiß gekleidet mit einem Federhut von dunklem Filz, hat die beiden Hände um einen lieblichen Knaben geschlungen, den sie mit Lust und mütterlichem Stolz betrachtet, während er mit hellen Kinderaugen aus dem Bilde herausschaut; das dickwangige Schwesterchen kommt von der Seite heran, anscheinend etwas eifersüchtig auf die Liebkosung, die dem kleinen Bruder zuteil wird. Man kann im Zweifel sein, ob wir in den beiden Kindern Franz und Klara Johanna oder Peter Paul und Isabella Helena erblicken; das letztere ist wahrscheinlicher. Das Bild ist unfertig stehen geblieben; ursprünglich sollte es größer werden, man sieht die Andeutung der Hände eines dritten Kindes rechts am Rand. Trotz der fehlenden Vollendung fesselt das so glücklich entworfene Gemälde durch einen wunderbaren Farbenzusammenklang, und sein sonniger Ton scheint der naturgemäße künstlerische Ausdruck des dargestellten Familienglücks zu sein (Abb. 130).

Es ist nicht zu verwundern, daß wir der liebenswürdigen Erscheinung der schönen jungen Frau auch in anderen Gemälden immer wieder begegnen, nicht nur als einer von vielen Figuren, sondern als Hauptgegenstand der Darstellung. Als Madonna sehen wir sie, mit nur geringer Umwandlung der Züge, in einem im städtischen Museum zu Köln befindlichen, von Rubens ganz mit eigener Hand und mit der größten Liebe gemalten Bilde, das Maria mit dem Jesuskind und Elisabeth mit dem kleinen Johannes, hinter beiden den heiligen Joseph zeigt (Abb. 131); der nackte Jesusknabe gleicht hier genau dem kleinen Franz Rubens von dem Münchener Bildnis, und in dem liebenswürdigen Matronengesicht der Elisabeth finden wir die Züge jenes Bildnisses in München wieder, in dem man Rubens' Mutter erblicken möchte (s. Abb. 1). Aber auch in mehr oder weniger unverhüllten mythologischen Gestalten zeigt es sich, daß Frau Helene jetzt ganz und gar das weibliche Schönheitsideal ihres Gatten geworden ist. So sehen wir sie als Diana in einem im Ton wunderbar feinen Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums, das die Göttin mit ihren Nymphen im Bade von Satyrn überrascht zeigt. In geradezu bildnismäßiger Wiedergabe hat Rubens sie als büßende Magdalena gemalt (in einem

Abb. 128. Die Kirmes. Im Louvre-Museum zu Paris. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 148.)

Bilde des nämlichen Berliner Museums). Und ganz besonders schön erscheint sie, wiederum bildnisgetreu, in einem herrlichen, etwa gleichzeitig mit der Magdalena, viel-

Abb. 129. Helene Fourment mit ihrem ersten Söhnchen. In der Königl. Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 150.)

leicht im letzten Lebensjahr des Künstlers, ausgeführten Gemälde, das die heilige Cäcilia darstellt, und das in einer einzigartigen Verbildlichung der Wirkung heiliger Musik uns

mit den seelenvollen Augen des jungen Weibes emporzieht und in eine überirdische Welt der reinen Schönheit entrückt (Abb. 132).

Abb. 130. Helene Fourment mit zwei Kindern. Im Louvre-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 150.)

Ein sehr umfangreicher Auftrag von seiten des Königs Philipp IV. von Spanien beschäftigte den Meister seit dem Jahre 1636. Es handelte sich um die Ausschmückung

Abb. 131. Heilige Familie. Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. (Zu Seite 150.)

des Jagdschlosses Torre de la Parada mit mythologischen Gemälden, die, verschiedenartig an Größe und Gestalt, dort alle leeren Wandflächen bekleiden sollten; die Gegenstände waren aus Ovids Metamorphosen zu entnehmen. Rubens malte mit seiner nie versiegenden Erfindungskraft die Skizzen, und er überarbeitete die von seinen Gehilfen angefertigten Ausführungen. Die Arbeitsleistung war eine geradezu unbegreifliche. Schon im Frühjahr 1638 ging eine Sendung von hundertundzwölf Gemälden nach Madrid ab. Das meiste davon ist bei einer Plünderung der Torre de la Parada im Jahre 1710 zugrunde gegangen. Das Uebriggebliebene befindet sich jetzt im Prado-Museum. Es sind prächtige Schöpfungen darunter, von Leben und Kraft überschäumende Werke und großartige Farbenprunkstücke.

Philipp IV. war so befriedigt von den erhaltenen Gemälden, daß er gleich noch mehr bestellte. Ein Bild mit dem Urteil des Paris wurde im Anfang des Jahres 1639 abgeschickt. Als der König ungeduldig drängte, suchte sein Bruder, der Kardinal-Infant, ihn durch einen Bericht über Rubens' Tätigkeit zu beruhigen.

Aus dem Schreiben des Infanten Ferdinand erfahren wir, wie schwer Rubens damals durch die Gicht geplagt wurde. Um so unbegreiflicher erscheint seine Frische. Nicht die geringste Spur von Ermattung ist in seinen Arbeiten wahrzunehmen. Die Leichtigkeit seines Schaffens hielt ihn frisch. Die Ermüdung, die aus dem Kampf mit Schwierigkeiten hervorgeht, scheint er nicht gekannt zu haben. Und dabei gibt es in seiner Kunst kein Stillstehen. Wenn er in seiner Spätzeit keine Werke von solcher überwältigenden Farbengröße gestaltete, wie sie die Antwerpener Kreuzabnahme, der „Coup de lance" und das Mechelner Fischerbild haben, so erreichte er Wirkungen von gleicher Schönheit, indem er seinen Farbenreichtum mit verschwenderischer Hand über die Bildfläche verstreute, wie in dem „Liebesgarten" oder in einem entzückenden Juwel des Prado-Museums, das Maria mit dem Jesuskind zwischen verschiedenen Heiligen und spielenden Engeln in einer baumreichen Landschaft zeigt. Gerade in Werken seiner letzten Jahre finden sich überraschende neue Schönheiten. So auf einem Bilde der drei Grazien, im Prado-Museum, der köstliche Farbenklang, in dem die eine der drei Lichtgestalten, blond und rosig, sich hell in hell von der lichtblauen Luft abhebt; oder in dem warmen Abendsonnenschimmer, der den herrlichen Rücken des jungen Weibes überflutet in dem Bilde der von den beiden Alten im Bade überraschten Susanna, in der Münchener Pinakothek. Und der feine, klare Gesamtton ist eins von diesen Schönheitswundern, der das Bild der gefesselten Andromeda im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 133) zu einem

der Höhenpunkte in Rubens' Lebenswerk macht. Bei einer anderen Andromeda, im Prado-Museum, ist neben der leuchtenden Frauengestalt der eisengepanzerte Befreier zu sehen; die dunkle Rüstung und der rote Mantel, dunkelblaugraue Luft und braungrauer Fels — alles klingt voll zusammen, um das weiße Fleisch hervorzuheben. Dieses Prachtbild, für Philipp IV. bestimmt, war eine der allerletzten Arbeiten des Meisters; bei seinem Tode fehlte noch einiges wenige daran, das dann von Jordaens fertig gemacht wurde. Wie ein Denkmal übermütiger Kraft und Daseinsfreude erscheint ein ebenfalls gegen das

Abb. 132. Die heilige Cäcilia. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 152.)

Ende seines Lebens gemaltes Bild in der Pinakothek zu München: er selbst und seine Frau als ein arkadisches Schäferpaar; lachend und nur zum Schein sträubt sie sich gegen seine ungestümen Liebkosungen.

An die unerschöpfliche Erfindungsgabe des Meisters wendete sich die Stadtobrigkeit von Antwerpen, als im Jahre 1638 in einem der glänzenden Festaufzüge, die von alters her die Freude und der Stolz Antwerpens waren, ein besonders prächtiger Wagen eingestellt werden sollte zur Verherrlichung der Siege, die der Kardinal-Infant bei Calloo über die Holländer und bei St. Omer über die Franzosen errungen hatte. Den

gemalten Entwurf dieses mit Trophäen und allegorischen Gestalten besetzten Prunkwagens bewahrt das Museum zu Antwerpen.

Ein großes Gemälde von ganz eigenhändiger Ausführung, ein Prachtstück von Leben und Farbenglut, gelangte 1638 an den Großherzog von Toskana: Mars aus den Armen der Venus sich losreißend, eine von Rubens durch ein ausführliches Schreiben erläuterte Allegorie auf die Schrecken des Krieges, unter dem Europa seit zwanzig Jahren litt (im Pitti-Palast zu Florenz).

Auch mit großen Altargemälden war Rubens noch in seinen letzten Lebensjahren beschäftigt. In die Kirche des Hospitals der Flamländer zu Madrid kam im Jahre 1638 eine Darstellung des Martertodes des Apostels Andreas. Für die Augustiner in Prag wurden im Jahre 1637 zwei Bilder bestellt, die übereinander den Hochaltar der Kirche St. Thomas schmücken sollten. Der Gegenstand des Hauptbildes war der Martertod des Apostels Thomas auf der Insel Ceylon, derjenige des anderen der heilige Augustin mit dem Knaben, der das Meer ausschöpfen will. Die Gemälde wurden mit Hilfe von Schülern ausgeführt und im Jahre 1639 nach Prag geschickt, wo sie sich bis vor kurzem an ihrem ursprünglichen Platze befanden; jetzt sind sie im dortigen Museum Rudolfinum.

Die Schülermitwirkung schloß der Meister aus bei einem Altargemälde, das für Köln bestimmt war, und zwar für die an der Sternengasse gelegene Kirche St. Peter, hinter deren Altar Rubens' Vater bestattet lag. Auftraggeber war der Kölner Bankier und Kunstfreund Jabach. Doch richtete dieser seine Bestellung nicht geradeswegs an Rubens, sondern er bediente sich der Vermittelung eines in London lebenden Malers mit Namen Geldorp. An den letzteren schrieb der Meister im Jahre 1637, nachdem er die Mitteilung empfangen hatte, daß das Bild nicht, wie er nach dem ersten Briefe Geldorps geglaubt hatte, nach London, sondern nach Köln bestimmt sei:

„Mein Herr! Ich habe Euren geehrten Brief vom letzten Juni erhalten, der alle meine Zweifel beseitigt; ich konnte mir nämlich nicht denken, zu welcher Veranlassung man in London ein Altargemälde gebrauchen sollte. Was die Zeit betrifft, so werde ich anderthalb Jahr dazu gebrauchen, um Euren Freund ungehindert und in Bequemlichkeit bedienen zu können. Was den Gegenstand betrifft, so würde es zweckmäßig sein, ihn nach der Größe des Bildes zu wählen; denn manche Stoffe lassen sich besser auf einem großen Raum behandeln, und andere erfordern einen mittleren oder kleineren Maßstab. Wenn ich indessen nach meinem Geschmack einen Stoff wählen oder wünschen dürfte, der sich auf den heiligen Petrus bezieht, so würde ich seine Kreuzigung nehmen, wo man ihn mit den Füßen nach oben anschlug. Mir deucht, das wird Gelegenheit geben, etwas Außergewöhnliches zu machen. Übrigens überlasse ich die Wahl demjenigen, der die Bezahlung zu leisten hat, und bis wir werden gesehen haben, wie groß das Bild werden soll. Ich habe eine große Zuneigung zu der Stadt Köln, wo ich bis zum Alter von zehn Jahren aufgewachsen bin, und manchesmal, seit so vielen Jahren, habe ich das Verlangen gehabt, sie wiederzusehen. Indessen fürchte ich, daß die schwierigen Verhältnisse unserer Zeit und meine Beschäftigung mich verhindern werden, diesen Wunsch zu befriedigen und so viele andere. Ich bitte herzlich um Euer Wohlwollen" usw.

Der von Rubens vorgeschlagene Gegenstand wurde gewählt. Im Frühjahr 1638 war der Meister mit dem Bilde der Kreuzigung des Apostels Petrus beschäftigt. Am 2. April dieses Jahres schrieb er an Geldorp: „Ich beeile mich Euch mitzuteilen, daß dasselbe schon vorgeschritten ist, und ich hoffe sogar, daß es eine der besten Arbeiten sein wird, die unter meinen Händen hervorgegangen. Das könnt Ihr kühnlich Eurem Freund schreiben. Indessen würde ich es nicht gern sehen, daß man mich mit der Vollendung drängte; ich bitte vielmehr darum, daß man das meiner Verfügung und Bequemlichkeit überlasse, damit ich es nach meinem Behagen fertig machen kann, da der Gegenstand dieses Bildes mich mehr reizt als alle, mit denen ich beschäftigt bin, obgleich ich überhäuft bin mit Arbeit." — In der Tat hat Rubens in dem Altarbild von St. Peter zu Köln noch ein gewaltiges Werk geschaffen. So wenig ansprechend der Gegenstand dem heutigen Gefühl erscheinen mag, dem großartigen Eindruck wird sich

Abb. 133. Andromeda. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
(Zu Seite 154.)

niemand verschließen können, den die in so qualvoller Lage hängende kraftvolle Greisengestalt des Märtyrers ausübt, dessen gespannte Muskeln unwillkürlichen Widerstand gegen die Arbeit der wilden Henker leisten. Mit voller Rubensscher Kraft spricht die künstlerische Wirkung der Farbe und des Lichtes, das sich blendend auf der Brust des Heiligen sammelt und in weicheren Tönen das geöffnete Gewölk durchschimmert, wo ein köstlicher blonder Engelknabe mit Siegeskranz und Palme herabschwebt (Abb. 134).

Rubens vollendete das Gemälde, das für die Stadt seiner Kindheit, für die Ruhestätte seines Vaters bestimmt und dem einen seiner Namensheiligen gewidmet war, eigenhändig bis zum letzten Strich. Ehe er es abliefern konnte, ereilte ihn der Tod. — Im Beginn des Jahres 1640 war er noch voll von Unternehmungslust. Der König von England wollte das Schlafzimmer der Königin im Schloß zu Greenwich ausmalen lassen. Jakob Jordaens, auch ein Farbengewaltiger, wurde für diese Aufgabe in Aussicht genommen, und Gerbier, der als Geschäftsträger Englands in Brüssel angestellt worden war, erhielt die nötigen Anweisungen, um durch Vermittlung des Abbate della Scaglia das Geschäft abzuschließen. Gerbier aber schrieb nach England, er bäte, dem König vorzustellen, daß Rubens doch der geeignetere Künstler für eine solche Aufgabe sei. Er knüpfte bald auch Unterhandlungen mit Rubens über die Sache an, und im Mai 1640 machte dieser dem Abbate della Scaglia seine Vorschläge. Er wollte in der Mitte der getäfelten Decke das Mahl der Götter darstellen, daneben einerseits, wie Amor sich in Psyche verliebt, und anderseits, wie Psyche die Unsterblichkeit verliehen wird. Mehr als diese drei Bilder wollte er nicht übernehmen; da die zu schmückende Decke aber neun Felder hatte, so schlug er vor, daß in die übrigen sechs Felder von der Hand eines anderen Grotesken oder sonstige Erfindungen gemalt würden, nur keine Figurenbilder, damit nicht die Verschiedenheit des Stils bei gleichartiger Malerei das Auge des Beschauers störe. — Wenige Wochen später schrieb Gerbier nach England, jetzt sei Jordaens der beste Maler in Antwerpen; der ihn übertraf, war tot.

In einem liebenswürdigen Brief, den Rubens am 17. April 1640 an den Bildhauer Franz Duquesnoy in Rom richtete, um ihm für einige übersandte Abgüsse zu danken, sprach er schon den Gedanken aus, daß der Tod ihm bald die Augen für immer schließen werde. Aber er glaubte sein Ende doch noch nicht so nahe, wie es wirklich war. Am 27. Mai trat ein Gichtanfall, mit Fieber verbunden, so heftig auf, daß Rubens sich bewogen sah, seinen letzten Willen aufzusetzen. Das Vermögen, welches er unter die Seinigen verteilte, war fast ein fürstliches zu nennen; nicht ohne Grund hatte er in jüngeren Jahren einmal einem englischen Alchimisten namens Brendel, der sich erbot ihn die Kunst des Goldmachens zu lehren, geantwortet, diese Kunst habe er mit seinen Pinseln schon lange entdeckt. Als besonderes Vermächtnis übertrug Rubens seinem Sohn Albrecht seine Bücher, seinem Sohn Nikolas die Sammlung geschnittener Steine und Denkmünzen, Helene Fourment die Hälfte der Besitzung Steen und deren Kindern die andere Hälfte. Hinsichtlich seines künstlerischen Nachlasses bestimmte der Meister, daß alles verkauft werden solle, mit Ausnahme seiner sämtlichen Zeichnungen und eines Gemäldes, das mit dem Namen „Das Pelzchen“ bezeichnet wurde. Dieses Gemälde verblieb als persönliches Eigentum der Gattin des Meisters; es stellte sie selbst in ganzer Figur vor, nur mit einem um Schulter und Hüfte gezogenen schwarzen Pelzmäntelchen bedeckt, in dem aufblühenden Jugendreiz der ersten Jahre nach ihrer Verheiratung; jetzt besitzt die kaiserliche Sammlung zu Wien das mit des Meisters höchster Kunst gemalte, freilich nicht für die Öffentlichkeit gedachte Bild (Abb. 109). Die Zeichnungen sollte derjenige von Rubens' Söhnen bekommen, der sich der Malerei widmen, oder diejenige von seinen Töchtern, die einen hervorragenden Maler heiraten würde. Hinsichtlich seiner Bestattung bestimmte Rubens, daß ihm in der St. Jakobskirche eine Grabkapelle eingerichtet werde, deren Altar ein von ihm für diesen Zweck ausgeführtes Gemälde und ein marmornes Marienbild von seinem Schüler Lukas Fayd'herbe schmücken sollten. Nach der Landessitte sollte am Tage des Begräbnisses ein großes Trauermahl die Anverwandten im Sterbehause vereinigen; außerdem sollte der Stadtobrigkeit eine Trauermahlzeit im Stadthause hergerichtet, eine dritte der Gesellschaft der „Romanisten“

Abb. 134. Die Kreuzigung des Apostels Petrus. In der St. Peterskirche zu Köln.

(der Künstler und Gelehrten, welche zeitweilig in Rom gelebt hatten), deren Mitglied er seit dem Jahre 1609 gewesen war, und eine vierte der St. Lukasgilde gegeben werden.

Am 30. Mai 1640, um die Mittagszeit, machte eine Herzlähmung dem Leben des großen Meisters ein Ende. Ganz Antwerpen beklagte Rubens' Tod. Bezeichnende Äußerungen von Zeitgenossen sind in Beileidsbriefen erhalten, die des Meisters alter Freund Balthasar Moretus empfing und die im Museum Plantin-Moretus aufbewahrt werden. „Er war der gelehrteste Maler der Welt," schrieb der Abt Philipp Chifflet. Das hübscheste Wort aber über den Hingang des großen Malers, dessen ruhmreichstes Feld während seines ganzen Lebens doch die kirchliche Kunst gewesen war, fand der Abt von S. Germain, indem er schrieb, Rubens sei gegangen, „im Himmel die lebenden Modelle seiner Malereien zu schauen."

Das Leichenbegängnis fand am 2. Juni mit großer Prunkentfaltung statt. Die gesamte Geistlichkeit der Stiftskirche St. Jakob und diejenige der Bettelorden begleitete den Leichenzug, an jeder Seite der Bahre schritten sechzig Waisenkinder mit brennenden Fackeln, die städtischen Beamten, die Mitglieder der St. Lukasgilde und zahlreiche Freunde und Verehrer des Verstorbenen aus allen Ständen folgten dem Sarge. Die Jakobskirche war schwarz ausgeschlagen und an mehreren Stellen mit dem Rubensschen Wappen geschmückt. Die Leiche wurde vorläufig in der Fourmentschen Familiengruft beigesetzt. Die Übertragung in die eigene Gruft fand nach der Vollendung der Grabkapelle, deren Ausbau mehrere Jahre in Anspruch nahm, statt.

Es ist eine wahrhaft fürstliche Grabkapelle, die im Chorumgang der St. Jakobskirche, gerade hinter dem Hochaltar, die Ruhestätte des Malerfürsten umschließt. Sie ist aus einer der spätgotischen Chorkapellen mit Aufwand von Marmor hergerichtet, und ausgestaltet zu einem Raume von vornehmer und zugleich ergreifender Stimmung. Zwischen den ernsten Marmortönen glüht, in dem bildwerkgeschmückten Rahmen des Altaraufbaues, das von Rubens für diese Stelle geschaffene Gemälde in feierlicher Farbenpracht. Das Bild ist ganz von Rubens' eigener Hand. Es zeigt das Jesuskind auf dem Schoß der thronenden Maria, von Heiligen verehrt und von Englein umschwebt; im Vordergrunde kniet der heilige Hieronymus, gekennzeichnet durch den Löwen und durch die Bibel, die ein Engelknabe öffnet; vor dem Jesuskind kniet betend ein Ordensmann, dann nahen drei Frauen, denen die nähere Kennzeichnung fehlt, und hinter ihnen steht der Ritter Georg. Gewiß hat Rubens bestimmte Gedanken und Beziehungen in dieses Gemälde hineingearbeitet; die Nachwelt vermag sie nicht zu erraten; Ähnlichkeiten mit dem Künstler und den Seinigen, die man in den Köpfen suchen will, sind kaum zu finden. — Die Grabschrift wurde von des Meisters Freund Gevaerts verfaßt, aber erst im achtzehnten Jahrhundert in Stein gemeißelt; sie preist unter Rubens' wunderbaren Begabungen insbesondere die Kunde der alten Geschichte und die Trefflichkeit in allen guten und schönen Künsten, sie nennt ihn den Apelles nicht nur seines Jahrhunderts, sondern aller Zeiten, hebt hervor, daß er die Freundschaft von Königen und Fürsten genoß, erwähnt die Würden, durch welche er von Philipp IV. ausgezeichnet wurde, und rühmt die Verdienste, die er als Gesandter sich um das Zustandekommen des Friedens erwarb.

Rubens' wertvollste Hinterlassenschaft war seine Kunstsammlung, die ein vollständiges Museum war. Das zum Zwecke des Verkaufs aufgestellte Verzeichnis wurde in englischer und französischer Sprache gedruckt. Es führt außer sonstigen Kunstgegenständen 319 Gemälde auf, zuerst italienische Bilder, darunter 9 von Tizian, 5 von Paul Veronese, 6 von Tintoretto, einzelne von Pietro Perugino, Palma Vecchio, Ribeira, Elzheimer; dann 43 Kopien nach Tizian und anderen Meistern, von Rubens in Italien und Spanien gemalt; darauf 94 Originalgemälde von Rubens; ferner einige fünfzig Bilder älterer Meister, darunter eins von Dürer und mehrere von Johann van Eyck, Lukas von Leyden, Holbein; zum Schluß eine Reihe neuerer Bilder, darunter 8 von van Dyck, 17 von Adrian Brouwer, mehrere, welche Breughel und Saftleben gemeinschaftlich mit Rubens gemalt haben, und auch noch einige Skizzen von der Hand des

Meisters. — Der Verkauf der Sammlung brachte einen Ertrag von 280 000 Gulden, ungefähr 1 200 000 Mark heutigen Wertes. Der König von Spanien kaufte am meisten, 32 Stück, darunter 10 Bilder von Rubens, die jetzt teilweise zu den vorzüglichsten Schätzen des Madrider Museums gehören. Weitere Hauptkäufer waren der deutsche Kaiser, der König von Polen, der Kurfürst von der Pfalz und der Kardinal Richelieu.

Die Handzeichnungen des Meisters wurden ebenfalls verkauft, nachdem der jüngste seiner Söhne achtzehn Jahre alt geworden war, ohne daß einer von ihnen die Malerei als Beruf gewählt oder eine von den Töchtern einen Maler geheiratet hatte. Rubens' ältester Sohn Albert, des Vaters Nachfolger im Amt des Sekretärs des königlichen geheimen Rats, zeichnete sich durch Gelehrsamkeit in der Altertumskunde aus. Von Nikolas erfahren wir nur, daß er im Alter von 37 Jahren starb; Franz wurde Ratsherr des Hofes von Brabant, und Peter Paul wurde Geistlicher. Von den Töchtern hat nur eine, Klara Johanna, geheiratet; sie vermählte sich mit Philipp von Parys, und in den Sprossen dieses Geschlechts lebt heute allein noch die Nachkommenschaft des Meisters. Isabella Helene starb im Alter von 17 Jahren, und die nachgeborene Konstantia Albertina ging ins Kloster.

Helene Fourment, die junge Witwe, vermählte sich 1645 zum zweitenmal; sie reichte ihre Hand einem Schöffen von Antwerpen, Johann Baptist van Broeckhoven, der nachmals zum Grafen von Bergeyck ernannt wurde. Sie lebte bis 1673.

Das Haus in Antwerpen, das Rubens mit so großem künstlerischem Aufwand erbaut hatte, wurde schon 1669 von seinem Enkel Philipp verkauft. Es behielt sein stolzes Aussehen bis zum Jahre 1763, wo es im damaligen Geschmack umgebaut wurde; die Mehrzahl der zum Teil von Fayd'herbe ausgeführten Standbilder, womit die Bauten im Garten geschmückt waren, wurde damals beseitigt. Später wurde der ursprüngliche Eindruck der Anlage ganz verwischt; das ausgedehnte Grundstück wurde durch Vermehrung der Wohnhäuser stärker ausgenutzt, und diesem Zweck mußte noch im neunzehnten Jahrhundert der schönste Bestandteil der Rubensschen Bauschöpfung, der Kuppelbau, welcher die Kunstsammlung beherbergt hatte, zum Opfer fallen.

In der belgischen Kunst war Rubens' Einfluß auf Jahrhunderte hinaus mächtig. Man darf unbedenklich behaupten, daß nie und nirgends ein einzelner Künstler so fruchtbringend und nachhaltig auf die Kunst seines Landes gewirkt hat, wie dies bei Rubens der Fall war. Andere große Meister sind der Kunst der Jüngeren verderblich gewesen, weil sie nachgeahmt wurden, und Nachahmung ist der Tod der Kunst. Bei Rubens haben nur wenige seiner Nachfolger nicht eingesehen, daß er unnachahmlich war; aber sein Vorbild wirkte schöpferisch belebend auf allen Gebieten. Wie Rubens der fruchtbarste Maler war, den es je gegeben hat — über zweitausend Gemälde, Erzeugnisse seines Geistes auch diejenigen, die seine Hand nur leicht berührt hat, sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen —, so war er auch der vielseitigste, und darum wirkte er nach so vielen Seiten hin, ohne die Selbständigkeit der einzelnen zu beeinträchtigen. Was ein Bildnismaler wie van Dyck, was Schilderer des Volkslebens wie die Teniers schufen, was die Landschafter und selbst die Stilllebenmaler der südlichen Niederlande malten, in allem hat Rubens' anregendes Beispiel durchgewirkt, so gut wie bei den Werken der Geschichtsmalerei von jeglicher Gattung. Bildhauer und Baukünstler gingen bei Rubens in die Lehre; Holzschnitt und Kupferstich blühten auf, von seiner kühnen Formensicherheit geleitet. Alles was wir an der ganzen reichen vlämischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts bewundern, lag zusammengefaßt in dem Geiste ihres Begründers. Als Meister der Farbenpracht aber ist Rubens einzig geblieben auf seiner königlichen Höhe. Was er erdachte und wie er es formte, das war durch das Wesen seiner Zeit bedingt; doch sein leuchtender Farbenzauber überstrahlt sieghaft den Geschmackswechsel der Zeiten.